



Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Humanidades y Artes
Escuela de Música

Estudio exploratorio de la Chamarrita entrerriana: orígenes y caracterización del fenómeno

Seminario de Investigación
Informe final
Trabajo final de Licenciatura

Autora: Melina Monzalvo

Director/Tutor: Dr. Federico Buján

Carrera: Licenciatura en Piano

2020

Quiero agradecer a mi familia, amigas y amigos, quienes me apoyaron desde el inicio de la carrera de manera incondicional. Este logro es compartido con todas y todos ustedes.

Melina

ÍNDICE

Acerca del objeto de estudio	6
Introducción.....	6
Fundamentos.....	7
Preguntas de investigación y objetivos	9
Estrategia metodológica	10
Corpus analítico y selección de entrevistados/as	11
 CAPÍTULO 1	 15
Contexto histórico y orígenes del fenómeno	
1.1. Antecedentes	16
1.2. Contexto histórico	19
1.3. Procedencia del término chamarrita	21
 CAPÍTULO 2	 23
Sobre los tipos de chamarrita	
2.1. Chamarrita azoriana	24
2.2. Chamarrita riograndense	25
2.3. Simarrita uruguaya	27
 CAPÍTULO 3	 31
Caracterización de la chamarrita entrerriana	
3.1. Forma musical-forma estrófica.....	32
3.2. Ritmo característico-acompañamiento.....	33

3.3. Características melódicas	35
3.4. Danza	35
3.5. Linares Cardozo	36
3.6. Temática	37
3.7. Instrumentos característicos	38
3.8. Rasgos que cayeron en desuso	39
3.9. Categorías	41

CAPÍTULO 443

Categorías de análisis (descripción)

4.1. Escalas	45
4.2. Elementos melódicos	46
4.3. Sistema armónico	46
4.4. Modulaciones.....	47
4.5. Sistema rítmico.....	47
4.6. Formas de composición.....	48
4.7. Relación entre melodía y acompañamiento.....	48
4.8. Modalidades expresivas	49
4.9. Forma estrófica	49
4.10. Temática.....	49

CAPÍTULO 551

Aplicación de las categorías de análisis (contrastación con los fenómenos empíricos)

5.1. Escalas	52
5.2. Elementos melódicos	54

5.3. Sistema armónico	56
5.4. Modulaciones	57
5.5 Sistema rítmico	57
5.6 Formas de composición	61
5.7. Relación entre melodía y acompañamiento	62
5.8. Modalidades expresivas	62
5.9. Forma estrófica	64
5.10. Temática.....	66
5.11. El contraste entre las chamarritas	67
 CAPÍTULO 6	69
Recuperando la palabra y perspectiva de sus hacedores y cultores	
 Conclusiones	76
 Referencias bibliográficas	79
 Anexos	82
Análisis generales.....	83
Entrevistas.....	94
Análisis de temáticas.....	101

ACERCA DEL OBJETO DE ESTUDIO

Introducción

El género “Chamarrita” es una especie musical folklórica perteneciente a la región del litoral argentino, la zona ubicada entre los ríos Paraná y Uruguay. Es una música muy cultivada en las provincias de Corrientes, Santa Fe y, sobre todo, en Entre Ríos, en donde es considerada como música representativa de dicha provincia. Este género tiene gran relevancia dentro del cancionero de música litoraleña, así como del cancionero folklórico nacional, por la trascendencia que tuvo a lo largo del tiempo, ya que muchas especies folklóricas que surgieron en su misma época desaparecieron, perviviendo, en la actualidad, solamente dentro del folklore histórico. La Chamarrita, junto con el Chamamé, la Polca, el Vals y el Rasguido doble, son los géneros folklóricos que caracterizan la región.

La Chamarrita es un fenómeno folklórico que influye en la identidad cultural de la provincia de Entre Ríos y, a su vez, los entrerrianos se sienten identificados y representados musicalmente por este género en todo el territorio nacional. Por eso considero que es esencial conocer y profundizar sobre esta especie folklórica tan significativa dentro del acervo cultural de la región, ya que puede constatarse una notoria carencia de material bibliográfico que brinde una información exhaustiva sobre ella, sobre todo en lo que respecta a sus características musicales: “No hay muchos libros, no está todo escrito porque la música es dinámica en primer lugar, va cambiando”¹. Así mismo, aún quedan muchas preguntas sobre su consolidación como género identitario de la provincia.

La Chamarrita representa un valor cultural muy relevante no sólo para la provincia de Entre Ríos, sino también como parte del patrimonio cultural argentino. Es un fenómeno que ha trascendido generaciones y, a través de ellas, ha expandido la riqueza de su potencial cultural a todo el territorio nacional.

¹ Guillermo Monzalvo, en oportunidad de entrevista, Paraná Entre Ríos (modalidad virtual) 14/10/2020.

Fundamentos

Las fuentes bibliográficas consultadas demuestran que el género no habría surgido precisamente en Entre Ríos, sino que llegó al territorio junto con las inmigraciones de portugueses. Según estos registros, la Chamarrita llegó en un primer momento a Brasil y luego a Uruguay y a nuestro país. Este género es originario de las Islas Azores y la Isla de Madeira, pertenecientes al territorio de Portugal, y se difundió como consecuencia de la campaña de colonización portuguesa en Brasil.

Algunas de estas chamarritas han trascendido de manera idéntica desde las islas portuguesas mencionadas hasta Uruguay, Brasil y Argentina, como es el ejemplo de la chamarrita más popular, denominada "Simarrita":

"Simarrita, Simarrita, já, já'i

Simarrita de mí amor

Causa de la Simarrita, já, já'i

Ha sido mí perdición"

Uruguay

(Assunção, 1970: 177)

"Chimarrita, chimarrita,

Chimarrita, meu amor

Por causa de Chimarrita

Padece que causa dór."

Río Grande do Sul

(Assunção, 1970: 176)

En lo que respecta a la primera estrofa de esta chamarrita, Acosta argumenta que la primera copla de esta canción es “casi idéntica a la más popular en Entre Ríos” (Acosta, 2015: 31)

Esta manifestación del género resulta muy relevante, ya que es un precedente muy significativo para el objeto de la presente investigación, como posible antecesor de la Chamarrita entrerriana.

Al entrar en contacto con el repertorio actual de chamarritas entrerrianas, se puede ver una constante en todas las obras: la temática de las letras. Las mismas destacan la belleza del paisaje entrerriano, las costumbres y tradiciones de su pueblo, lo cual se puede apreciar a través de la “rica poesía popular (...) y el desarrollo de las letras regionales hasta nuestros días” (Marcelino Román, en: Acosta, 2015: 16).

De esta manera se considera una primera hipótesis: la Chamarrita portuguesa llega a Entre Ríos en su forma original, y comienza a sufrir transformaciones, sobre todo, en cuanto a su temática. Como consecuencia de esto, se convierte en el mejor vehículo para expresar la admiración de los lugareños por sus paisajes y sus tradiciones. Y es de esta manera que, a través de la Chamarrita, los entrerrianos difunden la riqueza de su provincia y se sienten identificados con ella.

Consideramos a la Chamarrita como parte del patrimonio histórico-cultural de la provincia de Entre Ríos porque genera sentimientos de pertenencia e identidad en sus ciudadanos y representa rasgos distintivos de su cultura. En este sentido, presentaremos a continuación algunos acontecimientos que denotan la importancia que tiene dicho género en la provincia de Entre Ríos, lo cual demuestra la pertinencia y relevancia del presente estudio:

- El 29 de Octubre, fue declarado “Día de la Chamarrita Entrerriana” en conmemoración a la fecha del nacimiento del Señor Linares Cardozo (considerado Padre de la chamarrita entrerriana y de quien nos referiremos en detalle más adelante), según la Ley n° 9584, sancionada por la Legislatura de la Provincia de Entre Ríos el día 15 de Julio de 2004.
- El 28 de Agosto del año 2014 se presentó un proyecto de ley para lograr que se instituyera el 29 de Octubre el “Día Nacional de la Chamarrita Entrerriana”. El mismo no sólo busca implementar actividades conmemorativas, sino también incluir en los planes de enseñanza los antecedentes históricos de la Chamarrita Entrerriana, lo cual es muy significativo porque sería una contribución muy importante a la difusión del género a nivel nacional.

- El 28 de Octubre del presente año (2020), en pleno desarrollo del presente estudio, se sancionó una ley provincial que reconoce al género musical folklórico “Chamarrita Entrerriana” como integrante del patrimonio cultural intangible provincial.
- En el año 2016 fue declarado de interés cultural y se reconoció el carácter provincial del “Festival Maestro Linares Cardozo” y demás actividades comprendidas en el mes de la Chamarrita que se realiza en la ciudad de General Ramírez (según Ley n°10.454).
- Por su parte, la Chamarrita tiene su fiesta anual en el mes de Enero, en la ciudad de Santa Elena (departamento de La Paz). En un primer momento, la fiesta de la Chamarrita comenzó en el ámbito local, en torno al año 1974. Fue organizada principalmente por los Hermanos Cuestas (Rubén y Néstor, un grupo chamarritero que tuvo gran relevancia en cuanto a la difusión del género) y como consecuencia del éxito de esta primera edición, meses después, se realizó la segunda edición, ya a nivel provincial.
- “Desde el año 1979 (...), se realizó un certamen de Chamarritas Inéditas, que no solo significaba un atractivo más, sino que era un aporte cultural importante al cancionero, ya que, en su mayoría, fueron chamarritas que grababan distintos intérpretes y se popularizaban, a partir de este galardón” (Acosta, 2015: 37).

Preguntas de investigación y objetivos

A través de los resultados de la presente investigación se pretende aportar información relevante acerca del género de la Chamarrita, ya que no ha sido un tema ampliamente abordado hasta el momento. Además, continuaban vigentes algunos interrogantes sin respuesta, como es el origen de su consolidación como género representativo de la provincia de Entre Ríos. Se cita aquí una frase de Fernando Assunção, un estudioso del género, quien reconoce el escaso material bibliográfico existente sobre el tema en general, no sólo en cuanto a la Chamarrita entrerriana:

“Si afirmamos antes que muy poco es lo que sabemos de aquella chamarrita de Azores en el siglo XVIII, debemos confesar (...) que no mucho más es lo que, en buena ciencia y conciencia, sabemos y se sabe en general, de la ‘chamarrita’ en Río Grande del Sur” (Assunção, 1970: 175)

Por otro lado, aún faltaba información acerca de las características específicamente musicales del género, sobre todo, en lo que respecta a los rasgos particulares de la Chamarrita entrerriana, aquellos que adquirió en esta provincia gracias a los aportes de los músicos locales. Resulta muy importante conocer estas características para su revalorización, puesta en práctica y difusión.

Algunas de las preguntas de investigación que surgieron e impulsaron esta investigación en sus inicios, son las siguientes:

1. ¿Cómo llega el género a la provincia de Entre Ríos?
2. ¿A través de quién/quienes? Es decir, los difusores del género más relevantes.
3. ¿Cuáles son los rasgos característicos de la Chamarrita entrerriana?
4. ¿Qué campos fusiona?
5. ¿Cómo se asentó como género identitario de la provincia?

Esta investigación, tiene como objetivo general, conocer cómo se consolidó la Chamarrita como género representativo de la provincia de Entre Ríos.

Los objetivos específicos se centran en:

- Determinar las características esencialmente provinciales con el propósito de diferenciar la Chamarrita entrerriana de su predecesora: la chamarrita portuguesa.
- Determinar los rasgos musicales del género que denotan la identidad entrerriana.
- Revalorizar nuestra música y tradiciones a través de la reconstrucción de la historia del fenómeno.

Estrategia metodológica

Para definir la estrategia metodológica de la investigación fue necesario, en primer lugar, atender la naturaleza del objeto de estudio y al tipo y propósito de nuestra investigación. El estudio responde al tipo de investigación exploratoria, a través de la cual se reconstruyeron los acontecimientos históricos que propiciaron la llegada de la Chamarrita al territorio argentino. También se dilucidaron los rasgos nacionales y

provinciales del género a partir de la contrastación empírica, tanto de partituras como de registros sonoros seleccionados con los datos extraídos de las distintas bibliografías, y se logró enriquecer cada uno de los aspectos mencionados gracias a las entrevistas realizadas.

Como consecuencia de la escasez de conocimiento al respecto, se utilizaron procedimientos abiertos para la recolección de datos documentales con el fin de determinar las características que hacen de la Chamarrita un género que refleja parte de la identidad entrerriana.

Dicho estudio se realizó desde una lógica cualitativa, ya que un aspecto primordial de esta investigación es la construcción social de la chamarrita entrerriana, generando la teoría a partir del fenómeno musical empírico y la concepción del género por parte de quienes son más cercanos y cercanas a él. Para ello se toman como referencia algunos textos significativos dentro del campo, que han servido como fuente primordial en un gran número de trabajos sobre el tema, como es el caso de los trabajos de los musicólogos más reconocidos en los países involucrados: Fernando Assunção, Lauro Ayestarán, Coriún Aharonián, Carlos Vega e Isabel Aretz. Sumado a este conjunto de estudios, el trabajo se enriqueció ampliamente al considerar la palabra y perspectiva de los entrevistados y entrevistadas que han hecho un aporte invaluable en la reconstrucción del fenómeno en el marco de esta investigación.

Corpus analítico y selección de entrevistados/as

A continuación, se detallan los registros escritos y sonoros que se han seleccionado, así como la justificación de este recorte de material:

- Dos chamarritas de Linares Cardozo: “Chamarrita del adiós” y “La Lindera” en formato de Audio. Linares Cardozo fue quien recopiló la mayor parte de las chamarritas y contribuyó a que el género no quedara en el olvido. Realizó este valioso trabajo con todas las especies folklóricas pertenecientes al territorio entrerriano de su época. También escribió numerosas chamarritas y las difundió por la provincia, dando a conocer el género ampliamente, por lo que considero pertinente estudiar obras de este cantautor tan importante en la historia de la Chamarrita entrerriana.

- Dos chamarritas de Los Hermanos Cuestas: “Juan del Gualeyán” y “Pájaros de mi flor”, en formato de Audio. “Si bien ‘Los Cuestas’ no fueron los primeros grandes cultores de la chamarrita, fueron -lejos- los de mayor trascendencia” (Acosta, 2015: 59). En el año 1972 fueron “Ganadores del Pre-Cosquín” y en el mismo año, recibieron el premio “Revelación Cosquín 1972”, lo que demuestra la relevancia del grupo. Adquirieron una gran popularidad, sobre todo, porque en sus canciones, Rubén, silbaba imitando el sonido de los pájaros de la región. Además, “la entrada y permanencia de la chamarrita en el contexto musical argentino de la mano de los Hermanos Cuestas, tuvo una fuerte significatividad no solo para los habitantes de Entre Ríos, sino para la enorme colonia de entrerrianos que entre los 50’ y 60’ se radicaron en el conurbano bonaerense” (Acosta, 2015: 58).
- Dos chamarritas de “Los Musiqueros entrerrianos”: “Yo soy el chamarritero” y “Chamarrita costera”, en formato de Audio. Este grupo surge en la ciudad de Diamante, y siempre se dedicó a difundir los géneros típicos entrerrianos. El grupo se formó en primera instancia para acompañar musicalmente a los Hermanos Cuestas, pero luego formaron su propio grupo. Llevaron la música entrerriana a los escenarios de Cosquín, Jesús María, Argentina en Mendoza, Festival de la Chaya, Diamante, entre otros. Aportaron un enriquecimiento enorme a la Chamarrita gracias a los numerosos instrumentos que le incorporaron, más allá de la guitarra, que no estaban presentes en el género.
- El repertorio recopilado en el libro *Los duendes azules, canciones de tierra y agua* por Roberto Alonso Romani, quien fue declarado Prócer de la Cultura por su trayectoria en defensa de la cultura y tradición de nuestra patria, además de ser el ganador de la primera edición del certamen de Chamarritas Inéditas. El cancionero cuenta con 18 chamarritas (entre otras canciones litoraleñas). Allí se presentan sus letras y la partitura de las melodías (dado que el acompañamiento se da por “sobre entendido”). Aquí se observó sobre todo la temática más utilizada por las chamarritas entrerrianas, las formas estróficas predominantes en el género y los tipos de rimas recurrentes entre sus versos.
- El Cancionero de música argentina de raíz folklórica (cuya publicación ha contado con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes). Presenta varias chamarritas, entre ellas, dos del guitarrista, compositor e intérprete de música

litoraleña, Víctor Velázquez. Este cantautor entrerriano fue galardonado con el Premio Camín a la Trayectoria en el Festival Nacional del Folklore de Cosquín, y ampliamente reconocido en el territorio entrerriano, destacándose por sus interpretaciones de chamarritas. Las canciones que se estudiaron son: “Chamarrita al Gualaguay” y “Chamarrita de la costa”, en formato de Audio, partitura y letra.

También se observará una canción representativa de cada una de las manifestaciones de la chamarrita, para poder contrastarlas:

- “Chamarrita de una bailanta” del cantautor uruguayo Alfredo Zitarrosa, quien marcó la cultura popular de su país, luego de resignificar y difundir los ritmos tradicionales que estaban cayendo en desuso, entre ellos se encuentra la Chamarrita. En formato partitura y audio.
- “Fandango em Soledade” del músico brasileño João Luiz Corrêa. Compositor gaúcho, dedicado a desempeñar la música más auténtica de la región de Río Grande del Sur. En formato de Audio.
- “Chamarrita de cima”, perteneciente a las Islas Azores. Recopilación presentada por Fernando Assunção en su texto (1970). Formato partitura y audio.

Por otro lado, las entrevistas realizadas, contribuyeron a cumplir uno de los objetivos fundamentales de esta investigación, el cual era dilucidar qué rasgos de la chamarrita denotan la identidad entrerriana. Las preguntas centrales para las y los entrevistados fueron:

1. ¿Qué rasgo/s de la chamarrita considera que la distingue de las demás manifestaciones del género en Brasil y Uruguay? (ya que, al ser territorios más cercanos, posiblemente hayan estado en contacto con alguna chamarrita de estos países, mientras que es menos probable que hayan oído una de Azores, ya que tampoco existen demasiados registros sonoros de aquellas).
2. ¿Qué elementos presenta la chamarrita entrerriana, que reflejan parte de la identidad entrerriana?

Las personas entrevistadas son muy cercanas al fenómeno, tanto músicos como bailarines, que se han dedicado a difundir el género y poseen una gran trayectoria en el ámbito. Ellos son:

-Carlos Conte, cantautor de chamarritas, gran difusor del género en peñas de la región con una vasta trayectoria.

-Francisco Monzalvo, músico graduado de la UNL, dedicado a la música folklórica.

-Guillermo Monzalvo, músico graduado de la UNL, Licenciado en Guitarra y compositor. Escribió una Sinfonía “Paisajes del Litoral” en la que presenta algunos de los ritmos folklóricos litoraleños, por lo que ha forjado un gran recorrido en el tema. En la actualidad, continúa componiendo obras orquestales con la presencia de los ritmos de la región.

-Roberto Romani, cantautor de chamarritas, autor del libro antes citado *Los duendes azules*. Se detalló anteriormente una breve reseña sobre su desempeño (página 12)

-Tatiana Velázquez, profesora de danza, especializada en especies folklóricas y participante de ballets folklóricos.

-Micaela Torres, participante del ballet folklórico “Corazón del Arrozal”.

CAPÍTULO 1

CAPÍTULO 1

Contexto histórico y orígenes del fenómeno

1.1. Antecedentes

En este capítulo se presentan los antecedentes del tema de estudio: aquellas circunstancias que favorecieron la circulación del género y su llegada al continente, para poder vislumbrar su origen y sus características iniciales.

Como se mencionó brevemente en la introducción, la Chamarrita es un género originario de Portugal, más precisamente, del Archipiélago de Zargo. Sus islas principales, las Islas Azores y la Isla de Madeira, fueron descubiertas aproximadamente en el año 1427. Dichas islas se vincularon por cuestiones comerciales y de esta manera formaron el archipiélago, el cual tomó su nombre de João Gonçalves Zargo que fue quien descubrió estas islas junto a Tristão Vaz Teixeira (según la bibliografía consultada, suele encontrarse también como “archipiélago de Sargo”). Desde el año 1431 a 1432, las islas comenzaron a ser pobladas con gente proveniente de las provincias más sureñas y “africanas” de Portugal.

Para profundizar sobre el contexto histórico en el cual surge y se desarrolla la Chamarrita en Azores, se toma como referencia el estudio de Fernando Assunção de 1970, el cual ha ejercido una gran influencia en los estudios posteriores sobre este género.

“Aquellos primeros pobladores enviados por Portugal a las islas antes de mediados del XV, se reprodujeron de tal modo, quizás ayudados por lo saludable del clima, aumentando la población de una manera tal que, a fines del siglo XVII las islas estaban superpobladas” (Assunção, 1970: 167).

Es por este motivo que, en este mismo siglo, muchas familias azorianas se desplazaron desde el archipiélago al estado de Santa Catarina (Brasil) con la intención de poblar aquellas tierras y también para aliviar la situación de las Islas.

“Así es cómo, a partir de 1737 y durante más de tres décadas, se inicia y desarrolla la auténtica colonización pacífica del continente sur, o provincia del Rio Grande

de San Pedro del Sur. (...) Y su población estable se hace, principalmente, sobre la base de familias traídas de las Islas Azores” (Assunção, 1970: 164)

Aquellas familias fueron el núcleo fundador fundamental, en lo que respecta a sus habitantes, del extremo sur del Brasil. Allí se asentaron y consolidaron todos los rasgos de su cultura.

“La influencia artística, la contribución al carácter, la decisiva participación en el comercio, han sido aceptados y olvidados dentro de la vida de nuestras repúblicas, por eso un enorme número de nombres, de modos, de usos, cuyos orígenes buscamos complicadamente, tienen una sola, una misma explicación, son legado portugués” (Virginia Carreño en Assunção, 1970: 161).

Este grupo étnico se fue desplazando hacia el litoral argentino y la República del Uruguay como consecuencia de las dificultades contraídas durante sus primeros tiempos en las tierras de Brasil. Llevaron consigo sus tradiciones, ejerciendo una gran influencia en estos territorios, sobre todo en lo que respecta a los rasgos culturales.

En cuanto a la difusión del género “chamarrita” en Uruguay, se tiene un dato muy específico gracias al musicólogo Lauro Ayestarán (Ayestarán, 1948), quien argumenta que su nombre aparece por primera vez en documentos, en el año 1851. Sin embargo, no se conocen datos específicos de la llegada de la chamarrita portuguesa al territorio entrerriano, pero se puede establecer una hipótesis según las diversas fuentes consultadas sobre los acontecimientos que denotan la presencia de la Chamarrita en la provincia.

Rubén Pérez Bugallo (En: Acosta, 2015: 34) argumenta que “pareciera ser que su ingreso a la Mesopotamia argentina se produjo recién durante la Guerra de la Triple Alianza”. Dicha guerra se desató entre 1865 y 1870, y enfrentó a la Argentina, Brasil y Uruguay (siendo los países aliados) contra Paraguay. Esto también podría demostrar por qué el género se cultivó tanto entre los países “aliados” y no consiguió popularizarse en Paraguay. Carlos Vega argumenta que la chamarrita se cantaba y bailaba con frecuencia en el territorio paraguayo, pero, sin embargo, “se reduce a los comunes de la tierra pericón, navecillas, zamarrilla, sombrero y seguidillas: más frecuente en tiempos del chacareo” (Vega, sin año, ficha n° 1490). Aquí se puede ver que el género no trascendió de la misma manera que en los demás países, donde logró consolidarse como género independiente y, así, perdurar en el tiempo.

“Hay evidencias de que (la Chamarrita) se bailó esporádicamente en salones entrerrianos y santafecinos desde 1855, aunque su popularización se había producido diez años después, durante la guerra, por el paso de los soldados brasileños que dejó al menos las coplas y tal vez las melodías en la campaña entrerriana y correntina, donde también se la llamó polka canaria ya que se trataría de una variedad de polka popularizada en las Islas Canarias, Azores y Madeira” (Pérez Bugallo, en Acosta, 2015: 34).

También se tiene en consideración la hipótesis de Fernando Assunção (1970), quien argumenta que posiblemente hubo una llegada directa de azorianos en el siglo XVIII al territorio argentino, más precisamente a la zona norte de la provincia de Entre Ríos. Esta hipótesis se basa en la permanencia del nombre de dicho género de manera idéntica, siendo que en Brasil y Uruguay se vio ligeramente modificado. Para profundizar sobre esta teoría, se consultó el texto *La inmigración europea en la República Argentina* (Alsina, 1900) y los resultados fueron los siguientes:

En la década de 1880 los gobernantes argentinos ofrecían una porción de tierra de 50 hectáreas en las provincias de Entre Ríos y Santa Fe, o cien hectáreas en Chaco, con el propósito de que llegaran familias agricultoras extranjeras para labrar la tierra. Y es así que, desde el año 1881 hasta 1897, llegaron inmigrantes portugueses al territorio argentino, según los registros de inmigración. Aunque no existe ningún dato certero y fiable de que aquellas familias se hayan asentado en las provincias del litoral, considero que hay grandes probabilidades que haya sucedido de tal manera, ya que, a partir del año 1889, se construyó una gran cantidad de hoteles en Entre Ríos con un propósito muy específico. Este proyecto consistía en albergar a los inmigrantes para que estuvieran cómodamente alojados y, además, de esta manera, evitar la aglomeración en las grandes poblaciones.

“La acción del Gobierno Nacional debe impulsar la inmigración a todas las provincias para que participen de sus beneficios, colocando hoteles en puntos adecuados para la mejor distribución de ellos” (Alsina, 1900: 131).

Todo esto apunta a que la hipótesis de Assunção podría confirmarse. Quizás este fenómeno de inmigración directa contribuyó a la popularización del género, aunque como se presentó con anterioridad, ya había registros de la chamarrita en el territorio argentino antes de esta llegada de inmigrantes.

Otro dato muy relevante lo aporta el musicólogo argentino Carlos Vega, quien argumenta que "ambula por la zona oriental, desde 1880 o antes, un segundo nombre de danza: chamarra o Chamarrita y su variante chimarra o chimarrita. Este rótulo se aplica también a cualquiera de las especies que agrupa el nombre de polca" (Vega, en: Rey, 2006: 123). Es interesante observar que, poco a poco, y con el paso del tiempo, los músicos locales van diferenciando las distintas especies folklóricas de la región (en la actualidad considero que los músicos tienen mayor conocimiento de los distintos ritmos) pero, aun así, no hay una bibliografía que abarque y explique las danzas del litoral de manera más rigurosa, como sucede con especies folklóricas de otras regiones de la Argentina.

La última cita trascendente para esta investigación es tomada del texto *Cajita de Música Argentina*, donde se argumenta que "la chamarrita, como danza de pareja tomada, se bailaba allá por 1855" (Falú, 2011: 42)

Todo lo expuesto anteriormente permite formular la siguiente hipótesis: la Chamarrita llega al territorio argentino, específicamente a la zona del litoral, aproximadamente en el año 1855 y, entre los años 1865 y 1890 aproximadamente, se populariza dicho género como consecuencia de la llegada de inmigrantes portugueses, así como también por la estadía de soldados brasileños en el territorio argentino durante la guerra de la Triple Alianza. Este fenómeno de "popularización" del género, se dio simultáneamente en el territorio uruguayo, lo que contribuye a reforzar la hipótesis planteada para el territorio argentino:

"Las encuestas realizadas en el interior de nuestra República (Uruguay) dan como resultado que el auge de dicha danza (Chamarrita) data del 1880 aproximadamente" (Ayestarán, 1967: 141).

1.2. Contexto histórico

A continuación se presenta una reseña del contexto histórico de la provincia de Entre Ríos, donde se asentó este género. Para ello, se toma como referencia el estudio de María Esther Rey del año 2006, quien se dedicó a estudiar la música folklórica del litoral.

"Los antiguos pueblos del litoral fueron descubiertos por las expediciones de Sebastián Gaboto y de García Moguer, en 1527 y 1528 respectivamente, cuando

intentaban encontrar el legendario imperio del Rey Blanco. Todavía se ignora cuántas y cuáles eran las etnias indígenas en el momento del descubrimiento (...). En 1610 arriban los jesuitas y fundan la primera misión de San Ignacio. (...) Su acción se extiende hasta el último tercio del siglo XVIII forjando un progreso de características culturales significativas. La presencia extranjera de la primera colonización, época de conquista, fue esencialmente española. La segunda colonización, época del desarrollo, se produjo en distintas etapas a partir del siglo XIX hasta la actualidad” (Rey, 2006: 113,114).

La información sobre las costumbres musicales de la cultura guaraní no es abundante, pero todo indica que, en cuanto a lo musical contaban fundamentalmente con cantos y prácticas vocales. Con la llegada de los jesuitas, los niños guaraníes se formaron en escritura, lectura y música, y formaron coros muy importantes, acompañados por instrumentos de viento que ellos mismos construían con las maderas de la región. Se dedicaron a interpretar música litúrgica de gran nivel. El centro musical de Yapeyú llegó a ser de los más importantes de Sudamérica.

“Además compusieron música para los rituales religiosos de las misiones, donde se puede apreciar la persistencia del cancionero popular español (flamenco), música de carácter alegre (síncopas), con cierto aire regional nativo” (Acosta, 2015: 100).

Aunque no se conozca con certeza cuáles fueron los rasgos musicales de las etnias aborígenes que incidieron sobre las músicas locales actuales, no se puede negar su contribución a la consolidación de la cultura de dicha región: “el dato objetivo de que la población indígena haya desaparecido en tanto sociedad organizada, no nos permite eludir la consideración de la posible presencia en la música criolla, de rasgos culturales de origen indígena” (Aharonián, 2007: 10)

Como resultado del contacto entre las poblaciones indígenas, los asentamientos conformados luego de la primera colonización española y las corrientes migratorias de variadas procedencias, se produjeron transformaciones en la cultura autóctona, entre ellas, sus expresiones musicales. La fusión de estos influjos dio como resultado las especies folklóricas de la región que se conocen hoy en día, una mixtura de ritmos nacidos en el exterior, con rasgos preexistentes en las primeras comunidades étnicas y el sincretismo por parte de los habitantes de la región luego de la colonización. Y aunque

muchas danzas del litoral de esta época han desaparecido, la Chamarrita es una de las que pervive junto con el Chamamé, la Polca, el Vals y el Rasguido doble.

Las principales corrientes inmigratorias provienen de las zonas de Brasil, Paraguay y Uruguay, por lo que las fronteras con estos tres países se vieron debilitadas en los procesos de transculturación, reforzados estos últimos en los asentamientos. Además:

“América ofrece un mapa folklórico que no coincide en nada con el mapa político. La razón es muy sencilla: la creación de ese folklore es casi siempre anterior al establecimiento de las fronteras que ocurre en la primera mitad del siglo XIX (...). En el orden musical hubo un constante intercambio de las danzas más diferenciadas aparte de la existencia de un núcleo común de danzas y canciones” (Ayestarán, 1967: 138,139).

Como se puede observar en esta cita, dichos países comparten muchos géneros musicales entre otros elementos culturales. Pero, si bien la chamarrita fue en algún momento una danza compartida entre estos países vecinos, más tarde comenzó a adoptar características propias en el territorio entrerriano. Quizás esto sucedió por el impulso del espíritu nacionalista propio de la época (entre los años 1865-1890 en correspondencia con su popularización), pero considero que un factor más relevante aún, fue la necesidad de las personas de apropiarse de sus músicas, y es por esto que, hoy en día, la Chamarrita entrerriana presenta características que le pertenecen y la distinguen de las demás manifestaciones del género.

1.3. Procedencia del término “Chamarrita”

En lo que respecta al significado de la palabra “chamarrita”, se han encontrado diversas explicaciones y fundamentos. Por un lado, la descripción del texto *Cajita de Música Argentina* (2011), que hace referencia a la similitud que tiene con el término “chamarra” el cual alude a una enramada, es decir, el lugar del campo donde se acostumbraba a bailarla.

Otros argumentos explican el nombre del género en relación a la temática que solía utilizarse para la composición de sus versos, como es el caso de la siguiente cita: "el nombre de Chamarrita derivaría de ‘llamar a Rita’ personificación de una mujer

casquivana" (Rey, 2006: 120). Esto también está relacionado con el nombre de "China-Rita", el cual también ha sido utilizado para designar este género en correspondencia con el asunto predominante en las mismas.

El nombre de esta danza, por más que trascendió fronteras y transitó territorios muy diversos, ha permanecido casi intacto con respecto al nombre original "Chamarrita" proveniente de Portugal. En Entre Ríos, su nombre permaneció idéntico, y apenas varió en Brasil y Uruguay, probablemente debido a cuestiones de pronunciación de los distintos idiomas, y es por este motivo que Fernando Assunção argumenta que "la chamarrita azoriana, la chimarrita riograndense, la simarrita uruguaya y la chamarrita entrerriana tienen un origen común, son en sus principios la misma cosa" (Assunção, 1970: 180).

Evidentemente todas estas manifestaciones provienen de un mismo género, todas derivan de aquella chamarrita azoriana, y no sólo por la permanencia de su nombre, sino también por ciertos rasgos generales que se detallan en los dos capítulos siguientes. Pero también, "es claro que el origen de una palabra que designa una cosa no tiene por qué guardar relación con la cosa designada" (Aharonián, 2007: 33), y a raíz de esto, se exploran cuáles son las particularidades de cada una de las manifestaciones, principalmente, aquellas que corresponden a la Chamarrita entrerriana.

CAPÍTULO 2

CAPÍTULO 2

Sobre los tipos de chamarrita

En este capítulo se presentan las características generales de la chamarrita azoriana, riograndense y uruguaya, para brindar una perspectiva completa del fenómeno, y luego poder determinar cuáles son las características propias de la Chamarrita Entrerriana.

2.1. Chamarrita Azoriana

La chamarrita es la forma tradicional de mayor importancia de las Islas Azores y la Isla de Madeira, de ella se desprenden numerosas variantes musicales y coreográficas como el Caracol, Charamba, Mangeriçao. De esta manera se puede observar que fue un género ampliamente difundido en Europa. Es un baile colectivo en pares sueltos y tomados y se caracteriza por ser un baile “folklórico en Azores, las parejas interdependientes entre sí, su aire no demasiado vivo, su paso resueltamente valseado, paseado le dicen en la isla” (Assunção, 1970: 171)

Fernando Assunção (1970), por su parte, describe la danza de la chamarrita azoriana de la siguiente manera:

“Salen tomados del brazo, una pareja atrás de la otra, la mujer a la izquierda del varón. Forman así una rueda cuyo movimiento es el contrario al de las agujas del reloj. Ellas van por dentro, ellos por fuera. De esta forma se desarrolla básicamente todo el baile. A veces se sueltan, cambian parejas, dan vueltas o giros por dentro, baten palmas, hacen cadenas, etc. (...) Con la mano libre ellas se toman la pollera y ellos hacen castañetear los dedos. Excepto cuando van uno atrás del otro, sueltos, pues entonces ambos van haciendo castañetas con ambas manos” (Assunção, 1970: 174)

En cuanto a la letra de dicho género, personifica a la chamarrita una mujer “de vida movida” como se desprende en sus versos (rasgo que tiene sus orígenes en el teatro

popular español). En muchas ocasiones, los versos incitan al desafío entre bailarines de sexo opuesto, a través de versos improvisados en el momento del baile.

La chamarrita azoriana se caracteriza por presentar dos temas melódicos A-B que se repiten, en donde el canto y la armonía comienzan y terminan juntos, pero la voz se caracteriza por tener mayor libertad con respecto a la música instrumental; es por esta característica que se parece al antiguo Pericón o Cielito. Otra característica que comparte con estos dos géneros es la escritura en dos tiempos de subdivisión ternaria (6/8) y sus coplas compuestas en estilo improvisado.

En las Islas Azores, “eran comunes, continúan y continuarán indefinidamente, los bailes y los cantos populares en versos heptasílabos, con coplas muchas veces improvisadas de momento y acompañadas siempre por la guitarra de alambre, el instrumento más vulgar de las islas”. (Assunção, 1970: 166,167)

Para finalizar este apartado, puede decirse que los aspectos de aquella chamarrita portuguesa, que trascendieron fronteras y perduraron en el tiempo, fueron la composición de los versos en heptasílabos, la temática y el instrumento primordial de dicho género, que es la guitarra. Aquel instrumento, tenía cuerdas metálicas y un tamaño similar a la guitarra española actual. Aunque no se trata exactamente del mismo instrumento utilizado en las demás manifestaciones del género, cabe mencionar la trascendencia del mismo y la influencia que ejerció. “La guitarra fue el principal instrumento de la música popular (...) en los siglos XVIII y XIX, seguido del acordeón” (Aharonián, 2007: 11). Además, es muy relevante resaltar, que la Chamarrita azoriana sólo contaba con la guitarra como instrumento acompañante y esto es un aspecto que aún pervive en la chamarrita entrerriana.

2.2. Chamarrita Riograndense

El escritor costumbrista riograndense João Cezimbra Jacques, considera que la Chamarrita aparece en el territorio riograndense, en la década 1820-1830. Si bien la llegada de azorianos y madeirenses fue anterior a esta fecha, puede que alrededor de esta época comenzara a difundirse y popularizarse este género, de manera similar a lo ocurrido años después en Uruguay y Entre Ríos alrededor del año 1880.

Carlos Vega, en uno de sus viajes a Brasil, específicamente al estado de Rio Grande del Sur, describe al género “Fandango” de la siguiente manera:

“Baile campestre, antes usado por la gente del campo, en el que hay arrastrado de guitarra, y también toque rasgueado: al ritmo de la guitarra se cantan varias cantinelas alternadas con danza zapateada: y que se conocen por varios nombres, como ser: anú, bambáqueré, bemzinho-amor, cará candieiro, chamarrita, (...) y otras” (Vega, año desconocido, ficha de viaje n° 1485).

El Fandango Riograndense era el nombre general con el que se denominaba a los bailes campesinos a mediados del siglo XIX, entre ellos se encuentra la chamarrita, como se puede apreciar en la cita anterior. Es interesante ver también que, en la ficha de viaje n° 1488, nuevamente del musicólogo Carlos Vega, aparece dicho género dentro de las “costumbres de Rio Grande del Sur”, pero con la denominación de “Chimarrita”, así que es probable que en sus inicios el género haya sido conocido por Chamarrita o Chimarrita, indistintamente.

En lo que respecta a la danza de la chimarrita riograndense, Fernando Assunção (1970) argumenta que:

“En su forma tradicional, la chimarrita es danza de pares en hileras opuestas, las hileras se cruzan, se apartan en direcciones contrarias y vuelven a encontrarse, recordando las evoluciones de las danzas típicamente portuguesas” (Assunção, 1970: 176)

Pero como consecuencia de la llegada al territorio latinoamericano de la polca, la mazurca, el chotis y principalmente el vals, la coreografía de la chimarrita, se fue modificando, y comenzó a surgir una nueva coreografía para este género, como danza de pares enlazados.

“Entre las altas clases, el fandango, que hasta por los años 1839 y 1840 todavía era muy usado, fue siendo sustituido por las danzas traídas de Europa como, el ril, la gavota, (...), el vals y más tarde las polcas, el chotis, las contradanzas, las mazurcas y finalmente las lindas habaneras” (Côrtes y Lessa, 1955: 18)

Esta cita tiene gran relevancia, ya que la chimarrita riograndense presenta una gran influencia de las habaneras en cuanto a sus características rítmicas. El ritmo

característico de la habanera, el “tresillo cubano”, se puede apreciar claramente en el bajo de chamarrita:



Más tarde, la chamarrita aparece dentro de la clasificación de danzas “sin zapateo” en el *Manual de danças gauchas* de Côrtes y Lessa del año 1955. Por lo que se puede observar lo siguiente: en Brasil, si bien la chamarrita mantiene gestos traídos de Azores y de Madeira, tampoco se mantuvo igual que a su predecesora portuguesa. Se fue enriqueciendo gracias a los distintos géneros que llegaron al territorio riograndense, y también, gracias a la mezcla entre estas danzas y la amplia diversidad musical preexistente en Brasil.

En lo que respecta a las letras de los géneros gauchescos de Río Grande del Sur, se puede decir que “en todas ellas, está presente el espíritu de hidalguía y de respeto a la mujer, que siempre caracterizó al campesino rio-grandense” (Côrtes y Lessa, 1955: 17). También cabe mencionar que las letras de la chamarrita riograndense, conservan la personificación femenina, rasgo proveniente de las chamarritas azorianas.

Finalmente, se cita aquí un fragmento del texto de Raúl Iturria (2006), quien argumenta que “la chamarrita brasileña es más movida y con ritmo más alegre (...) La entrerriana es más lenta, pero más dulce y poética” (Iturria, 2006: 409), contrastando ambas manifestaciones del género.

A modo de conclusión se podría argumentar que, en Brasil, la Chamarrita adoptó la influencia de la habanera y su coreografía como baile de pareja enlazada. Y el rasgo más notorio que mantuvo de la chamarrita azoriana, es la temática.

2.3. Simarrita uruguaya

Para profundizar sobre la Simarrita uruguaya, se tomaron como referencia los textos de los musicólogos uruguayos Lauro Ayestarán, del año 1967, y de Coriún Aharonián, del año 2007.

La Simarrita en Uruguay se cantó y bailó principalmente en las ciudades del norte, las más cercanas al territorio brasileño. Algunas Simarritas recogen coplas hispánicas

muy comunes en los territorios de América Latina que fueron colonizados por la corona española.

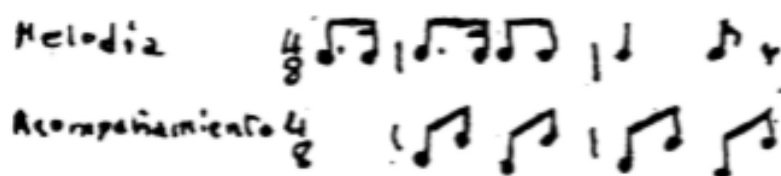
Las letras de la poesía uruguaya tienen por lo general un carácter humorístico. Ayestarán argumenta que, en Uruguay, la Simarrita se canta “en ese portugués castellanizado o castellano aportuguesado” (Ayestarán, 1967: 142), lo cual denota el intercambio constante entre Brasil y Uruguay, y la fusión de diversos elementos culturales, en este caso, del idioma, además de la danza en cuestión. También se debe tener en cuenta que, desde Canelones hasta el norte de Uruguay, por mucho tiempo se habló en portugués, por eso las Simarritas utilizaban esta “mezcla” de idiomas, pero luego se comenzó a adoptar el castellano como consecuencia del auge nacionalista del siglo XIX. En lo que respecta al canto de la Simarrita uruguaya, “como casi siempre en nuestra área cultural, es silábico” (Aharonián, 2007: 39)

En cuanto a las características musicales del género en la República del Uruguay, Ayestarán argumenta lo siguiente:

“Como se trata de una canción danzada, la forma de su estrofa literaria nos va a dar la pauta de su morfología musical. Se trata de una cuarteta octosilábica con rima consonante entre los versos pares. La música consta de dos partes: la primera de cuatro frases (ocho compases) correspondiente a la primera cuarteta, y la segunda otras cuatro correspondientes a la segunda estrofa; se cierra con la repetición de la primera parte” (Ayestarán, 1967: 141).

Esta cita es muy relevante, ya que expone la forma musical de las simarritas uruguayas de una manera muy clara: la misma deriva de la forma literaria y constituye una forma fija. Esta característica no ocurre de la misma manera en las chamarritas entrerrianas.

La siguiente imagen se corresponde con los ritmos que utiliza la Simarrita según la descripción de Ayestarán (1967). Se puede dilucidar claramente el emparentamiento con la milonga (y, por ende, de la habanera) por los ritmos con puntillo característicos de ella.



Aunque también, se agrega la descripción hecha por Aharonián en su texto posterior, del año 2007, ya que presenta modificaciones: “(el) esquema rítmico puede responder básicamente a un acompañamiento de corchea, dos semicorcheas y dos corcheas, que se da en sus dos vertientes, una movida y otra más cadenciosa” (Aharonián, 2007: 16)



La corriente más “movida”, es conocida con el nombre de “Chamarra uruguaya” la cual es la más habitual de la región y posee mayor influencia de los ritmos e instrumentos provenientes del candombe. Su forma más cadenciosa, es más similar a la chamarrita entrerriana, un poco más lenta y pausada.

Según Fernando Assunção, el indicador de compás que utiliza la Simarrita es 2/4, el cual se puede apreciar en la segunda imagen presentada, aunque también utiliza el indicador 4/8, como se ve en el primer ejemplo. Lo relevante es que utilizan un compás binario de subdivisión binaria, distinto al compás utilizado en la chamarrita azoriana.

En lo que respecta a la danza de dicho género, “tiene un aire polqueado, que responde a la forma de bailarlo (danza grupal convertida en baile de pareja)” (Aharonián, 2007: 16).

En cuanto a la permanencia de este género en el cancionero popular, tanto Ayestarán como Aharonián argumentan que formó parte del mismo, pero en la actualidad ha perdido vigencia: “actualmente ha caído en desuso como todas las de su promoción” (Ayestarán, 1967: 142); “ha logrado continuar vigente por lo menos hasta finales del siglo XX” (Aharonián, 2007: 17).

La Simarrita en Uruguay adopta la escritura en octosílabos (en vez de heptasílabos, como su predecesora portuguesa), su temática adquiere un carácter humorístico y también refleja la influencia de la habanera y la milonga, presente en sus

ritmos puntillados (característica que comparte con la chimarrita riograndense pero no con la chamarrita azoriana). Su escritura cambia, del 6/8 utilizado en la chamarrita azoriana a la escritura en 2/4 o 4/8, y con ella, los ritmos característicos del género en este territorio.

CAPÍTULO 3

CAPÍTULO 3

Caracterización de la chamarrita entrerriana

En este capítulo se presenta la caracterización de la Chamarrita Entrerriana, objeto de estudio de la presente investigación. Los datos que se presentan a continuación, obtenidos de las fuentes bibliográficas consultadas, fueron contrastados con las partituras y registros sonoros de las chamarritas seleccionadas. Para su profundización, se ha tomado como referencia al musicólogo argentino Carlos Vega y las recopilaciones de sus viajes, el estudio sobre la música litoraleña de María Esther Rey y la tesis de grado sobre el folklore musical argentino de Alejandra Manzur.

3.1. Forma musical-Forma estrófica

Las características musicales de la chamarrita entrerriana, mencionadas por Fernando Assunção (1970), son las siguientes: tema A-B (este rasgo proviene de la chamarrita azoriana), y el canto en coplas octosilábicas (este último, no es un rasgo compartido con su predecesora).

Se puede ver que estas características han ido mutando con el paso del tiempo (entendiendo que el texto de Assunção está situado en el año 1970). Es por ello que se incluye la descripción hecha por Alejandra Manzur en su tesis de grado del año 2002, ya que presenta, no sólo características musicales muy relevantes para esta investigación, sino también algunas diferencias con respecto a las características antes mencionadas: “Desde el punto de vista del análisis formal, hay chamarritas monotemáticas y bitemáticas” (Manzur, 2002: 31). Es decir que, con el paso del tiempo, comenzó a utilizarse también la forma “monotemática”, la cual no estaba presente en las chamarritas azorianas.

Según las bibliografías consultadas, la forma musical de la chamarrita se ve condicionada por la estrofa literaria, ya que es un género que surgió esencialmente para la danza (este es un rasgo compartido con todas las manifestaciones del género). Sus versos están organizados en cuartetos de rima consonante entre los versos pares, y la composición de cada uno de ellos es en octosílabos. Sin embargo, cabe destacar que, al adoptarse una coreografía libre en el territorio entrerriano, la forma estrófica podría no ser una estructura fija precisamente, sino que la música y la poesía predominan en detrimento de una coreografía estipulada.

3.2. Ritmo característico-Acompañamiento

En lo que respecta al indicador de compás, se puede ver una diferencia entre las chamarritas azorianas, que presentan un ritmo de 6/8, y las chamarritas entrerrianas y uruguayas (como se mencionó con anterioridad) que "corresponden a compases binarios: 2/4 y 4/8" (según la recopilación hecha por María Esther Rey y Delia de Kiguel, 2006: 122).

“El acompañamiento básico de la chamarrita está formado por la acentuación del primer tiempo, la última semicorchea del mismo (que produce síncope al ligarse con la primera corchea del siguiente), y de la segunda corchea del segundo, de un compás de 2/4. A veces sólo se acentúa el primer tiempo y la segunda corchea del segundo” (Manzur, 2002: 31)

Es decir:



Esta descripción hecha por Manzur responde al diseño melódico característico del bajo de Chamarrita, el cual siempre destaca las notas del acorde. Se puede apreciar que las acentuaciones dan como resultado un agrupamiento de 3 semicorcheas- 3 semicorcheas – 2 semicorcheas. Este esquema métrico ha sido ampliamente difundido en América (particularmente en la Costa Atlántica, como señala Carlos Vega), en donde ocurre una superposición de ritmos ternarios sobre una métrica binaria. Además, este

esquema rítmico y de acentuaciones, es compartido con la Milonga y la Habanera, con la que ya se ha dicho que tiene un gran emparentamiento, por lo que suele denominarse también “pie de milonga” o “tresillo cubano”. Esa línea del bajo es delineada por el toque del dedo pulgar en la guitarra, “cuya utilización es muy importante en el guitarrismo popular tradicional del área cultural rioplatense” (Aharonián, 2007: 38,39). Esta técnica de representar planos diferenciados en un mismo instrumento (canto del bajo y arpeggios) está presente en la chamarrita porque en sus inicios sólo era acompañada por la guitarra, y en la misma se debían ejecutar ambos planos del acompañamiento. Aunque algunas agrupaciones incorporaron nuevos instrumentos al género, y estos planos texturales están distribuidos entre diferentes instrumentos (bajo eléctrico y guitarra), en Entre Ríos aún es recurrente la chamarrita con guitarra sola.

“Es importante señalar que ese tres-tres-dos es sobreentendido, y por lo tanto no es necesariamente explícito. Como consecuencia, esta familia métrica puede mantener la percepción de su rítmica aunque la línea melódica o el acompañamiento estén haciendo valores iguales” (Aharonián, 2007: 36).

Esta cita de Aharonián es sumamente relevante, ya que el acompañamiento característico que ejecuta la guitarra se corresponde perfectamente con la métrica binaria. El mismo está conformado por un esquema reiterativo de corchea y dos semicorcheas en el primer tiempo del compás, y dos corcheas en el segundo:



Este esquema responde al acompañamiento básico de la chamarrita, pero existe una gran cantidad de variantes sobre él. El mismo también recorre siempre las notas del acorde. Es muy relevante mencionar que la técnica utilizada para su ejecución no es el rasgueo (característico en la mayor parte de las especies folklóricas), sino el arpeggio, tal como se aprecia en el ejemplo anterior.

3.3. Características melódicas

Las melodías de las chamarritas no presentan demasiados rasgos que puedan sistematizarse y constituir generalidades, sin embargo, esta cita de Rey (2006) es un aporte muy relevante ya que describe con gran precisión los rasgos melódicos principales:

"La Chamarrita presenta siempre anacrusa, a veces de una sola nota. La melodía se desenvuelve generalmente sobre el ámbito de una octava y reproduce giros registrados también como chamamés o tanguitos montieleros" (Rey, 2006: 123).

Todas las bibliografías consultadas coinciden en que las chamarritas entrerrianas utilizan tanto el modo mayor como el modo menor.

3.4. Danza

Carlos Vega, en uno de sus viajes a la provincia de Entre Ríos del año 1942 (su viaje número 33), refleja en sus fichas de anotaciones que la Chamarrita, "era un baile de cordobeses", y que los habitantes entrerrianos bailaban "con los cordobeses que venían a vender cojinillos, etc." (Vega, 1942, ficha de viaje n° 1486). Luego de consultar el *Atlas de la Cultura Tradicional Argentina* (1986), se puede apreciar que la chamarrita también es habitual en las provincias de Santa Fe y Corrientes. Resulta relevante observar que el género no se limita sólo a la provincia de Entre Ríos, pero sólo en ella adquirió sentimiento de pertenencia entre sus ciudadanos.

En lo que respecta a la danza de la chamarrita entrerriana, se puede decir que existió una forma coreográfica más antigua, en la cual la chamarrita era bailada sin una estructura fija, con una coreografía libre. Más adelante, comenzó a utilizarse la coreografía que el Profesor Florencio López reconstruyó de la chamarrita, y tuvo la posibilidad de difundirla en el Segundo Simposio Nacional de Música y Danza Tradicional Folklórica Argentina del año 1964. Actualmente se retornó a esa primera forma coreográfica de la chamarrita, y se la practica en peñas, fiestas, eventos y festivales (aunque en menor medida en estos últimos). "Es actualmente danza de pareja abrazada con gran influjo del chamamé, así como lo recibió de la polca" (Rey, 2006: 120), lo cual también se puede apreciar en la descripción de Carlos Vega en su ficha de viaje antes mencionada: "bailaban abrazados pero con largada, cuando cantaban se largaban" (Vega, 1942, ficha de viaje n° 1486).

Aquí reside una diferencia con respecto a las demás manifestaciones del género expuestas anteriormente, donde las parejas bailan “enlazadas” o “tomadas”, pero no “abrazadas” como en Entre Ríos. Esta característica coreográfica podría ser producto de la influencia del Chamamé, género muy cultivado en la misma región que la Chamarrita. A su vez, las parejas son interdependientes entre sí, según el *Atlas de la Cultura Tradicional Argentina* (1986).

Según los datos recopilados por encuestas realizadas por el Profesor Joaquín López (López, en: Assunção, 1970: 179) en la provincia de Entre Ríos, se puede argumentar que la Chamarrita entrerriana es una danza característica de las poblaciones rurales, y no tan conocida en las zonas urbanas.

“La Chamarrita tuvo vigencia como danza viva en nuestra provincia desde 1850 hasta 1930 aproximadamente en los ámbitos rurales, en las ciudades perduró poco tiempo” (Acosta, 2015: 88).

Según los resultados de esta encuesta de 1970, la Chamarrita entrerriana sólo perduró hasta el año 1930, pero es relevante mencionar que el género fue redescubierto por el Maestro Linares Cardozo y que, gracias a su inmensa labor, el género sigue vigente en la actualidad. Por su participación sumamente importante en la difusión de dicho género, se detallan a continuación algunos datos biográficos y su relación con la Chamarrita entrerriana.

3.5. Linares Cardozo

Como se anticipó en la introducción de este informe, Linares Cardozo es considerado el Padre de la Chamarrita entrerriana. Esto se debe a que:

“Influenciado por Atahualpa Yupanqui buscó conocer, recopilar y difundir la música folklórica de su región, prácticamente no investigada hasta ese momento. En esa tarea se destacó por la preservación del folklore entrerriano, en especial de la chamarrita, estilo musical del que se ha dicho, hubiera desaparecido de no ser por la obra de Linares Cardozo” (Acosta, 2017: 116).

Linares Cardozo, cuyo nombre real es Rubén Manuel Martínez Solís, nació en la ciudad de La Paz el 29 de Octubre de 1920 y falleció en Paraná el 16 de Febrero de 1996.

"Desde muy joven, Linares Cardozo alternaba con los peones de campo, los pescadores y las personas humildes de La Paz y sus alrededores, recogiendo vivencias que luego volcaría en sus creaciones musicales, poéticas y plásticas. De uno de esos paisanos seguramente el que mayor atracción le despertó- tomó el nombre para usarlo en su desempeño artístico" (Acosta, 2017: 114).

Recopiló una enorme cantidad de coplas y melodías, y compuso muchas canciones en diferentes especies folklóricas litoraleñas que él mismo interpretaba acompañándose con su guitarra, entre ellas se encuentran una gran cantidad de chamarritas. Gracias a su trabajo de recopilación y difusión de los géneros del litoral, muchos de ellos lograron perdurar en el tiempo, por ello se le reconoce en la provincia como el Padre de la Chamarrita entrerriana. Además de las melodías que recogió, se le atribuye el arpegio característico que utiliza la chamarrita entrerriana y que la distingue de las demás especies folklóricas que utilizan rasgueos. Al ritmo característico de este género le incorporó unas apoyaturas que le dan más cuerpo y sonoridad al acompañamiento, así como también una sonoridad un poco más "rústica", lo cual se explicita junto a los registros sonoros estudiados en los que está presente este rasgo.

3.6. Temática

El hecho de que la Chamarrita haya sido cultivada en sus inicios en las zonas rurales, y que Linares Cardozo haya recopilado melodías de los pobladores que allí habitaban, mantiene una estrecha relación con la temática que poco a poco fue adoptando en el territorio entrerriano. Si bien Fernando Assunção (1970) argumenta que se mantiene la personificación de la chamarrita en una mujer de vida ligera, "poco recomendada", María Esther Rey en un trabajo más actual, del año 2006, argumenta lo siguiente:

"Más tarde, el término chamarrita y sus homólogos figuran en los textos como alusión al baile o al canto y no a la mujer. Su temática se vuelve más variada con preeminencia de la descripción de paisajes y costumbres de la tierra" (Rey, 2006: 121).

Como se puede apreciar en esta cita, las letras se fueron nutriendo de ese entorno rural en donde nació y se cultivó el género: sus aves, paisajes, expresiones características de los trabajos, costumbres. Los cantautores y poetas, reflejan las características de su

región y sus pobladores a través de las chamarritas, y este es uno de los fundamentos más fuertes de esta investigación.

3.7. Instrumentos característicos

Dentro de los instrumentos típicos de la Chamarrita entrerriana se encuentra el acordeón, un instrumento que:

"Pertenece al grupo de los aerófonos de lengüeta libre, portátiles con fuelle. (...) Construido originariamente como instrumento diatónico (los más en do, re o sol), se hace cromático alrededor de 1855 (...) A la Argentina llega primero el acordeón a botones de una y de dos hileras que se llamó 'verdulera'" (Santana, 2006: 106).

Fue introducido en el ámbito del litoral como instrumento folklórico por transculturación a causa de la inmigración europea. En cuanto a la técnica utilizada por el acordeón en las chamarritas entrerrianas, María Esther Rey (2006) argumenta lo siguiente: "los recursos del acordeón marcan una forma cadenciosa, más lenta que el chamamé, hecho que permite un paso marcado y hasta con un cortecito" (Rey, 2006: 124). La incorporación de este instrumento al género se dio en el continente americano, ya que no está presente en la chamarrita azoriana, pero sí representa un rasgo compartido con la chamarrita riograndense y uruguaya. El acordeón, sólo está presente en las chamarritas entrerrianas en sus interludios, pero no en el acompañamiento general de las canciones.

Otro instrumento que forma parte del acompañamiento es la guitarra (como se indicó anteriormente, relacionada a la antigua guitarra de alambre de las Islas Azores y la Isla de Madeira). Se trata de un instrumento "Acriollado" según la clasificación de la *Enciclopedia de la música folclórica argentina y latinoamericana*, es decir, "son aquellas piezas pertenecientes a las distintas corrientes europeas y africanas". Según el artículo *Cajita de Música Argentina* (2011), la técnica utilizada por la guitarra en la chamarrita entrerriana son los arpeggios, raramente se utilizan rasgueos, y es por ello que:

"la chamarrita es un género emparentado con la milonga pampeana y por lo tanto con la habanera" (Falú, 2011: 42).

Por lo expuesto anteriormente, se puede observar que la chamarrita en Entre Ríos se nutrió, en cuanto a su rítmica y a las técnicas utilizadas en la guitarra, de otros géneros

folklóricos de la región, como la polca criolla, la milonga pampeana, el tanguito montielero:

“(La provincia) recibió desde el siglo pasado (XIX), gruesas corrientes de inmigración europea, lo que no ha impedido, sin embargo, seguir apegada a la tradición gaucha, manteniendo en las exteriorizaciones de la vida colectiva y en las modalidades de su población, ciertos rasgos firmes del espíritu criollo”. (Román en Acosta, 2015: 15)

A su vez, estas influencias, penetraron en la provincia a través de una “doble frontera”:

“El mapa musical de Entre Ríos es como que se divide en dos partes: zona sur, donde es notable la influencia de la música de la Región de La Plata y de la Pampa Gaucha Argentina (El Tango, La Milonga, El Vals Criollo), y zona norte, donde se manifiesta con mucha fuerza la música de la Región Guaranítica (El Chamamé)” (Acosta, 2015: 102).

Enfatizando aún más este arraigo nacional y criollista de la chamarrita luego de su llegada al territorio entrerriano, se toma una cita del texto de Víctor Hugo Acosta (2015), quien argumenta que dicho género “aquí cobró identidad propia. Con un estilo original, con una cadencia singular. Producto de diversas influencias. Tanto musicales como poéticas” (Acosta, 2015: 19).

3.8. Rasgos que cayeron en desuso

Carlos Vega, en uno de sus viajes a la ciudad de Feliciano, al norte de Entre ríos, recoge lo siguiente con respecto a la coreografía del género:

“La chamarrita es un baile tradicional. Se baila como una polka al son de un acordeón y acompañado del siguiente canto:

Chamarrita de anguyá

Caracú seco, cambá tuyá

Las parejas bailan y cuando el músico lo ordena, forman todos los danzantes una rueda, donde la pareja que designa el músico, dice una relación, luego se sigue el

baile hasta que todas las parejas hayan dicho una, como en la forma anterior” (Vega, sin año, ficha de viaje n° 1487 Y 1498).

Esta cita reviste una gran importancia por las características que presenta sobre la chamarrita: un género con fórmula melódica y con “relaciones”, es decir que los bailarines tenían que recitar un verso improvisado en cierto momento del baile, y seguidamente un bailarín del sexo opuesto debía contestarle con otra improvisación a modo de “desafío”. La tradición de las relaciones es un rasgo que ya estaba presente en las chamarritas azorianas y que, de hecho, era muy frecuente. Pero cabe destacar que estas características, tanto las fórmulas melódicas como las relaciones, no aparecen en ninguna otra bibliografía consultada, por lo que se indagó en los registros sonoros para rastrear si daban cuenta de ello. Como no se entraron chamarritas que presenten estas características, así como tampoco otras bibliografías que respalden la cita anterior, se plantea la hipótesis de que las mismas pertenecen a una especie de chamarrita más “primitiva” y, por ende, más cercana a su predecesora azoriana.

Evidentemente, estos rasgos perdieron vigencia con el paso del tiempo. A continuación, se presenta una cita que da sustento a esta hipótesis:

“En la larga historia de la milonga- música, nos encontramos a menudo con una concepción del género como repertorio de fórmulas melódicas y de acompañamiento, y también de embellecimiento. Esto responde a una línea histórica que se pierde en el tiempo, y que es común a otras especies musicales criollas” (...). “(Dicha) tradición de las fórmulas ambulantes, se vio atacada por la industria cultural del siglo XX y por el concepto capitalista del derecho autoral” (Aharonián, 2007: 39, 40)

Además, y para reforzar esta hipótesis, se encontraron dos coplas en el texto de Fernando Assunção (1970) de una chimarrita riograndense, que parecen tener una gran relación con las coplas de “Simarrita” (la chamarrita más popular, presente en todos los territorios por los que se expandió el género, cuya letra se presenta en la Introducción de esta investigación, página 7), lo cual podría reflejar la posible existencia de una fórmula melódica en las primeras chamarritas:

Chamarrita, chimarrita

Chamarrita du outro lado,

Por causa da chimarrita

Passei arroios a nado

Chamarrita e chimarrita

Chamarrita do sertão

Vai casar a sua filha

Deu de dote um patacão

(Assunção, 1970: 176)

3.9. Categorías

Todas estas características aportadas por las valiosas bibliografías, han sido contrastadas con los fenómenos empíricos y analizadas según las categorías que se introducen a continuación. Las mismas se presentan, de manera organizada, según el aspecto musical que se estudió a través de ellas:

Para el análisis del aspecto melódico de las Chamarritas, se consideraron las siguientes categorías: escalas utilizadas en las chamarritas, elementos melódicos adicionales y giros particulares que sean recurrentes en ellas, relación entre melodía y acompañamiento, y las modalidades expresivas que puedan asociarse al género.

Para el análisis del aspecto armónico se tuvieron en cuenta las siguientes categorías: sistema armónico utilizado y modulaciones predominantes en las Chamarritas.

Para el análisis del aspecto rítmico (sobre todo relacionado al acompañamiento de la Chamarrita) se consideró la categoría: sistema rítmico.

Para el análisis del aspecto formal de las Chamarritas se utilizaron las categorías: formas de composición y forma estrófica.

Finalmente, para el análisis del aspecto poético de las Chamarritas se consideró:
la temática más destacada dentro del corpus de obras estudiado.

CAPÍTULO 4

CAPÍTULO 4

Categorías de análisis (descripción)

En este capítulo se describen las categorías a través de las cuales se llevó a cabo la contrastación de los elementos empíricos con el marco conceptual presentado anteriormente. Dichas categorías fueron tomadas del texto *El folklore musical argentino* (2008) de Isabel Aretz, quien hizo un valioso trabajo de investigación en lo que respecta al estudio de las especies folklóricas de la Argentina, reconociendo que;

“Nuestro folklore musical está individualizado de manera inequívoca, por escalas particulares y sistema armónico dependiente, determinados ritmos y modalidades de ejecución propia” (Aretz, 2008: 29)

En su texto, Aretz expone estas categorías y argumenta que ellas agrupan los elementos que constituyen la mayor parte de los géneros folklóricos argentinos. En esta investigación se tienen en cuenta especialmente las subcategorías que la investigadora observó en el cancionero del núcleo geográfico “Mediterráneo”, que es el que abarca la zona del Litoral, Pampa y Córdoba, así como también las que observa en la música del núcleo “Europeo” (ya que la chamarrita es un género proveniente en sus orígenes de allí), para ver cuáles de estos rasgos aparecen en la Chamarrita entrerriana.

Aretz no presenta un estudio específico sobre el género, pero dentro de la clasificación “danzas de parejas tomadas” argumenta que, en cuanto a la Polca, Chotis, Mazurca, Valse, Tango y las especies derivadas de ellas (entre las cuales estaría incluida la chamarrita):

“Dejamos su presentación hasta tanto podamos realizar una investigación exhaustiva del litoral argentino-insuficientemente estudiado hasta ahora desde el punto de vista musical-” (Aretz, 2008: 259).

Como no se presentan características propias de la Chamarrita, se toman algunos rasgos presentes en la Milonga y en los demás géneros de la región, ya que el objeto de estudio de esta investigación podría presentar rasgos compartidos con estas otras especies folklóricas.

4.1. Escalas: A través de esta categoría, se indagó la colección y organización de notas más recurrente en las chamarritas. Isabel Aretz presenta 17 escalas que se utilizan en la música folklórica argentina. Algunas de estas escalas son precoloniales, otras se corresponden con las escalas europeas antiguas y un tercer grupo queda conformado por las escalas modernas, que se constituyeron como producto del mestizaje. Para el análisis del corpus seleccionado en esta investigación, se tendrán en cuenta principalmente:

- a) El *modo de MI*, proveniente del núcleo Mediterráneo, presente en las melodías de los estilos de esta región, la cual está conformada de la siguiente manera:



- b) Las *escalas mayor y menor modernas* proveniente del núcleo Europeo, las cuales “en la música del cantor con guitarra, se manifiestan sobre todo en tres especies líricas: en las Milongas que se dan indistintamente en los modos mayor o menor, (...) en ciertas canciones románticas, (...) y en las Cifras” (Aretz, 2008: 32). Esta escala podría estar presente en las chamarritas entrerrianas no sólo por su parentesco con la Milonga, sino también por la coincidencia con los resultados arrojados por las bibliografías.
- c) El *modo de MI evolucionado* (escala mestiza), este modo es usual en las provincias andinas, centrales y litorales. Esta escala admite el “paralelismo inferior de terceras que caracteriza en forma principalísima a casi todo nuestro cancionero” (Aretz, 2008: 32), por lo que es considerada una escala verdaderamente criolla. “En general, esta doble escala, a causa de su armonía, está totalmente asimilada a la tonalidad mayor europea” (Aretz, 2008: 33):



4.2. Elementos melódicos adicionales y giros particulares: En esta categoría, se tendrá en cuenta, por un lado, el vuelo general de la melodía, donde hay que tener en cuenta que “todas las melodías producto de mestizaje son francamente descendentes, sea porque se inician en el agudo o porque comenzando en el grave ascienden rápidamente para iniciar breve descenso después” (Aretz, 2008: 35). Esta característica es típica de canciones postcoloniales sin influencia indígena, como es el caso de la Milonga. En segundo lugar, se tendrá en cuenta cómo finalizan las melodías, aunque “cabe decir que nuestra música termina siempre descendiendo del cuarto al tercer grado en la voz superior y del segundo al primero en la inferior” (Aretz, 2008: 35). Otro rasgo a tener en cuenta al término de los períodos, es si su final es masculino, es decir que finaliza en el primer tiempo fuerte del compás (típico de la Milonga) o femenino, cuando se acentúa la penúltima nota.

4.3. Sistema armónico: Con esta categoría, se analizará el modo y el plan armónico más utilizado en las chamarritas. En cuanto a esta categoría, no hay ningún sistema armónico característico de la música del núcleo mediterráneo, pero se establece la hipótesis de que el sistema utilizado en este núcleo podría ser el “Modo de Mi con terceras inferiores y armonía mayor”, por la escala más utilizada en esta región, pero se indagará en las Chamarritas seleccionadas para corroborar si responde a ello o no. A continuación se presenta un ejemplo tomado del texto de Aretz, la armonía del mismo presenta los grados I-IV-V que dan sustento a la melodía en Modo de Mi con terceras inferiores:



4.4. Modulaci3n: A trav3s de esta categor3a se observ3 si las Chamarritas presentan alg3n giro modulatorio caracter3stico de su discurso musical. Nuevamente, no se especifica una modulaci3n que sea recurrente en el cancionero del n3cleo mediterr3neo, pero menciona las siguientes modulaciones pasajeras comunes en el cancionero folkl3rico nacional, por lo que se tuvieron presentes en el an3lisis de las Chamarritas:

1. *Modulaci3n por cambio de modo sobre la misma t3nica.*
2. *Modulaci3n a la subdominante del modo mayor.*
3. *Modulaci3n r3pida al tono de la dominante.*

Adem3s, en relaci3n a esta categor3a, se observ3 si las modulaciones presentes en las chamarritas se corresponden con determinados momentos musicales, y representan un rasgo que pueda sistematizarse. Por ejemplo, si es una caracter3stica de las coplas, los estribillos o los interludios.

4.5. Sistemas r3tmicos: Esta categor3a ser3 utilizada para analizar el aspecto r3tmico de las Chamarritas. Dentro de la m3sica folkl3rica argentina se encuentran dos sistemas r3tmicos: el sistema amensural y el mensural. Isabel Aretz, en su texto, retoma el m3todo de an3lisis propuesto por Carlos Vega para aquellas canciones que presentan un sistema mensural. Seg3n este m3todo se denomina “frase” a la unidad de dos compases (siendo el primero el “Comp3s capital” y el segundo el “Comp3s caudal”), la cual, a su vez, ser3 perfecta si sus dos compases son iguales o imperfecta si se encuadra en dos compases de diferente duraci3n. Luego, se podr3a observar un nivel superior, denominado “per3odo”, el cual se constituir3 por la sucesi3n de dos, tres, cuatro o m3s frases. Aretz retoma nuevamente el trabajo de Vega en lo que respecta a las cifras de comp3s, donde el denominador

siempre es 8 (correspondiente a la corchea), por los continuos cambios de pies binarios y ternarios presentes en la música folklórica argentina. La chamarrita no presenta esta alternancia de pies rítmicos, por lo que considero que su escritura en 2/4 (indicador utilizado en todos los registros escritos de las chamarritas entrerrianas, sin excepción) es pertinente, no habría necesidad de modificar su indicador de compás para facilitar complejidades rítmicas. Además, a través de esta categoría, se presentan los ritmos característicos del acompañamiento de las chamarritas estudiadas, sus recurrencias y variantes.

4.6. Formas de composición: A través de esta categoría se estudia la relación entre las frases. De esta manera se investigó, en el recorte de canciones seleccionado, si las chamarritas presentan una composición monotemática, “en las que suele aparecer un segundo elemento musical de carácter rítmico, típico de preludios e interludios” (Aretz, 2008: 41). También podrían presentar una composición bitemática donde se “alterna un movimiento cantable con otro más rítmico (...) o alegre -aparte del preludio e interludios” (Aretz, 2008: 41). Este tipo de composiciones poseen dos motivos que caracterizan dos pequeños períodos diferentes, pero sobre un mismo movimiento en general. Finalmente, las chamarritas podrían presentar también uno o dos temas indistintamente. “La exposición completa del tema o de los dos temas con sus interludios y repeticiones constituye lo que se llama popularmente el ‘pie’” (Aretz, 2008: 42). En las danzas, este pie se repite dos veces o tres a excepción.

4.7. Relación entre melodía y acompañamiento: A través de esta categoría se pretende estudiar la relación rítmica entre la melodía y el acompañamiento de las chamarritas seleccionadas. Las formas que suelen utilizar las especies folklóricas argentinas son las siguientes: *Monorritmia* (forma en la que la melodía y el acompañamiento llevan un mismo ritmo y compás), *Birritmia* (en donde coinciden compás por compás pero llevan distinto ritmo, por ejemplo 6/8 en melodía sobre 3/4 en acompañamiento, o 2/4 en melodía sobre 6/8 en acompañamiento), *Polirritmia* (la cual surge de la mezcla de tres o más ritmos diferentes por ejemplo en voz, guitarra rasgueada y guitarra punteada) y *Melódica*

independiente (en esta forma, el canto y el acompañamiento llevan medidas diferentes).

4.8. Modalidades expresivas: A través de esta categoría se analizarán aquellas modalidades expresivas que sean recurrentes en las Chamarritas, así como pueden ser las bordaduras inferiores, el cromatismo, las notas de adorno como apoyaturas, anticipos y arrastres (relacionados a las melodías vocales) y apoyaturas, mordentes, glisados (en relación a las melodías instrumentales). Estos “giros melódicos recurrentes” son las “maneras de expresión en el canto folklórico de nuestro país” (Aretz, 2008: 45). En las especies musicales del Centro y Litoral, es común el *rubato* o *tempo a piacere*. “Los bailes no admiten variaciones expresivas en el ritmo, pero en cambio varían en su velocidad integral” (Aretz, 2008: 45). Además de los ornamentos presentes en las chamarritas, principalmente en relación a los instrumentos, también se observaron otras modalidades expresivas presentes en la voz cantada, como es el caso de los breves recitados y silbidos.

Además de las categorías tomadas de Aretz antes mencionadas, se presentan dos más que considero que son esenciales para brindar un panorama lo más completo posible del fenómeno:

4.9. Forma estrófica: Se indagó qué forma estrófica utiliza la Chamarrita entrerriana, ya que es un género que surgió para la danza, por lo que su composición y macroforma dependen de este factor. Según las bibliografías consultadas, la forma estrófica predominante es la cuarteta, la misma consiste en la “combinación métrica de cuatro versos” (Santana, 2006: 90) con la presencia de versos octosilábos. Se indagó si es la única forma estrófica utilizada, si hay otra que también sea recurrente, o si no se puede establecer una sistematización de estos rasgos. Además, dentro de esta misma categoría, se estudió la rima presente entre sus versos, la cual puede ser asonante (coincidencia entre las vocales a partir de la última vocal acentuada) o consonante (coincidencia entre todas las letras a partir de la última vocal acentuada).

4.10. Temática: Como se viene desarrollando a lo largo de este informe, la temática de las Chamarritas resulta tener gran relevancia ya que es un factor distintivo de cada manifestación del género. Se analizará la temática predominante en las Chamarritas del amplio corpus que se seleccionó para

estudiar este aspecto particularmente. En términos generales, se pueden apreciar tres subgrupos de temáticas que utilizan las chamarritas entrerrianas:

1. Paisaje, Flora y Fauna y Tradiciones, la cual incluye festivales propios de la región, trabajos típicos de la misma, homenajes a personalidades destacadas. Todos estos rasgos aparecen dentro de una misma subcategoría porque suelen aparecer en conjunto, o al menos algunos de ellos, dentro de una misma composición.
2. Patriótica, siendo un segundo grupo con mucha menor recurrencia.
3. Religiosa, que directamente representa una excepción dentro de la categoría.

CAPÍTULO 5

CAPÍTULO 5

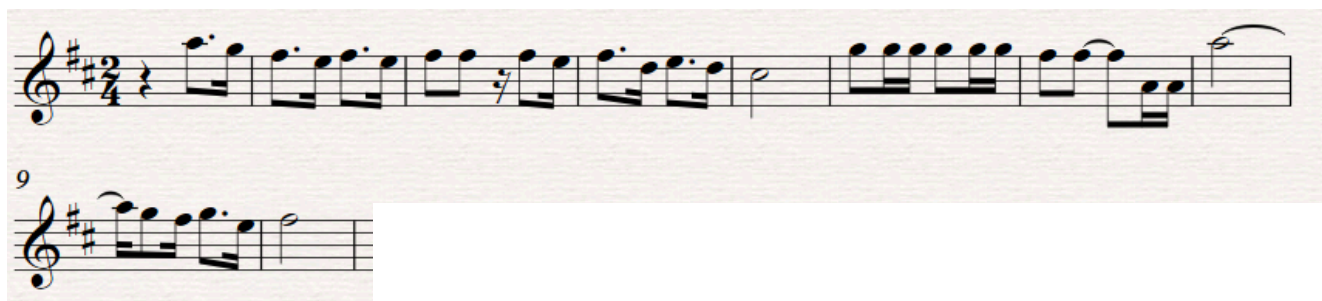
Aplicación de las categorías de análisis (contrastación con los fenómenos empíricos)

Este capítulo está destinado a exponer la contrastación entre los fundamentos teóricos presentados y los fenómenos empíricos seleccionados, a partir de las categorías analíticas previamente definidas. Para ello, se presentan en cada apartado las generalidades de las chamarritas, y luego se presenta cada evento que representa una situación particular dentro de la categoría, así como también los datos relevantes que se aprecian en las chamarritas, y que aún no han sido sistematizados por la teoría.

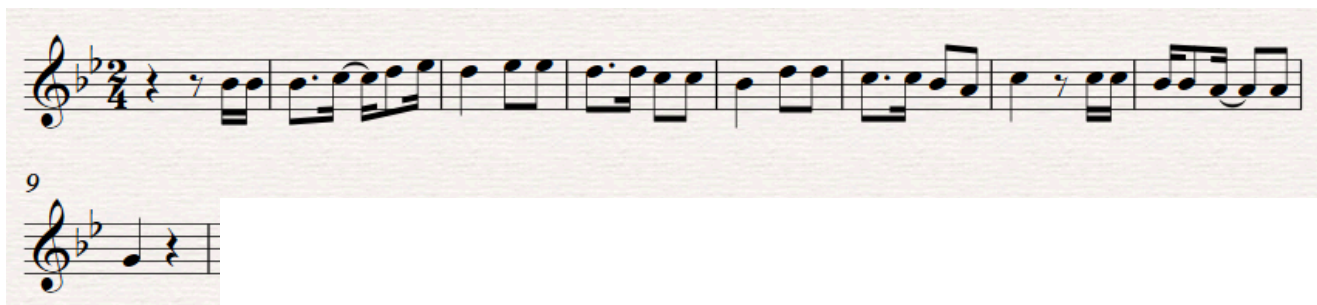
5.1. Escalas

Como se presentó en el marco teórico de esta investigación, las bibliografías consultadas reflejan que las chamarritas entrerrianas utilizan tanto la escala Mayor como la escala menor europeas para su composición musical. Esto se aprecia claramente en las Chamarritas estudiadas ya que, tres de ellas están compuestas en modo Mayor, y dos en modo menor. Como es el caso de:

“Chamarrita al Gualaguay” de Víctor Velázquez, la cual utiliza la escala de Re Mayor:



Y, “Juan del Gualayán” de Los Hermanos Cuestas, que utiliza la escala de Sol menor:



Sin embargo, la investigación arrojó resultados muy interesantes en cuanto al Modo de Mi propuesto por Isabel Aretz. De las 8 chamarritas estudiadas, a través de las categorías musicales mencionadas con anterioridad, 3 de ellas presentan el Modo de Mi, lo cual resulta muy relevante mencionar ya que las bibliografías consultadas no reflejan la presencia de esta escala en las Chamarritas y, como se puede apreciar aquí, es muy recurrente. Uno de los casos es la siguiente canción:

“Chamarrita de la Costa” de Víctor Velázquez



Esta canción presenta Modo de Mi sobre Do #. El ámbito de la melodía recorre perfectamente el modo completo (Do#-Si-La-Sol#-Fa#-Mi-Re-Do#). Si bien este modo es muy cercano a la escala Mayor europea (sobre todo porque su armonía responde al modo Mayor), lo que la distingue principalmente es el ámbito que recorre y las cadencias finales, ya que, en toda la canción, no hay una sola cadencia en donde la voz cantada culmine en la tónica de lo que sería la escala de La Mayor, mientras que se corresponde perfectamente con el Modo de Mi propuesto por Aretz y el cual es muy recurrente en nuestro cancionero folklórico nacional.

En lo referido al ámbito melódico que abarcan las chamarritas, es común el ámbito de sexta (presente en dos chamarritas); de séptima (en tres chamarritas) y octava (en tres chamarritas). A su vez, coincide que las tres chamarritas que presentan un ámbito de octava, se extienden hasta una décima en el estribillo, mientras que las chamarritas con un ámbito de sexta y séptima se mantienen en ese parámetro durante toda la canción.

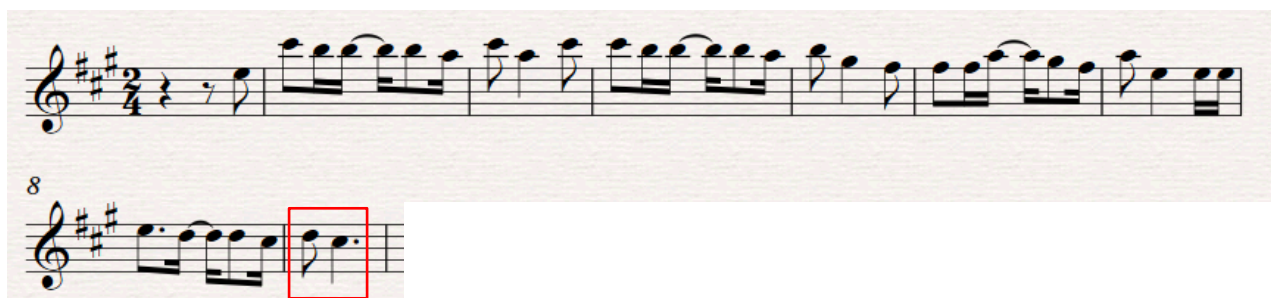
5.2. Elementos melódicos:

En cuanto a los elementos melódicos presentes en las chamarritas, se pudo observar que todas ellas, sin excepción alguna, tienen un perfil melódico descendente. Algunas de ellas presentan el descenso de manera directa desde su comienzo, como es el caso de “Chamarrita de la Costa” y “Chamarrita al Guauguay” que se presentaron anteriormente, mientras que otras, primero ascienden y luego comienzan rápidamente su descenso, como es el caso de “Juan del Guaqueyán”. Esta característica de las chamarritas coincide plenamente con lo expuesto por Aretz.

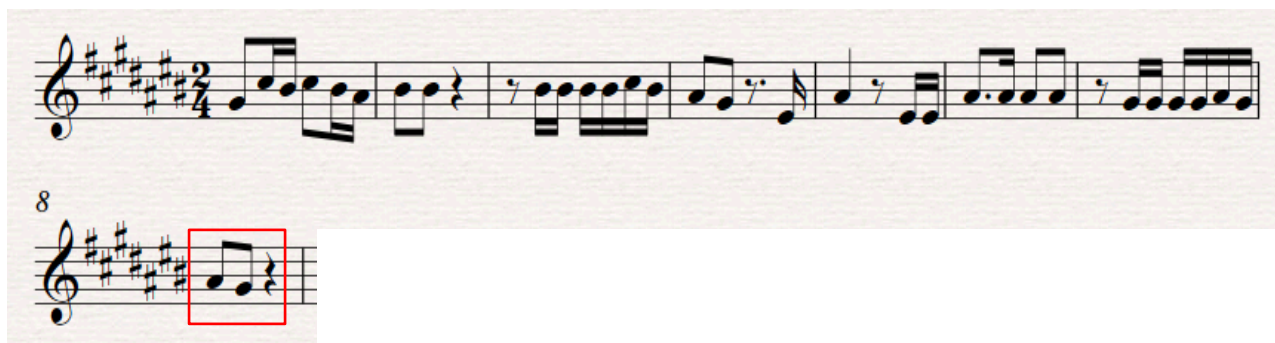
Su comienzo, por lo general, es anacrúsico, sólo una chamarrita presenta un comienzo tético, por lo que considero que este tipo de comienzo es una excepción dentro del género.

Sus finales suelen ser tanto masculinos como femeninos (tres presentaron final masculino y cinco, final femenino). Es interesante destacar que todas las chamarritas que presentaban final femenino tenían el mismo diseño melódico. A continuación se presentan tres de ellas, de diferentes autores, para ejemplificar los finales femeninos de las chamarritas:

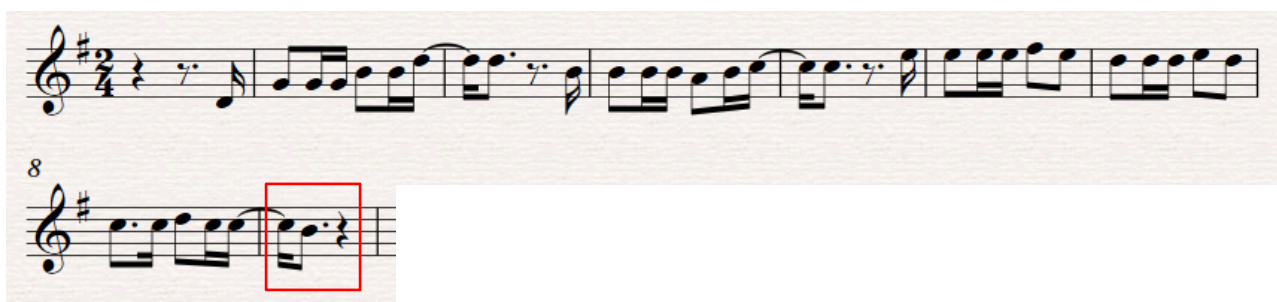
“Chamarrita de la Costa” Víctor Velázquez:



“Chamarrita del adiós” Linares Cardozo



“Pájaros de mi flor”



Todos los finales femeninos de las chamarritas presentan una apoyatura superior en tiempo fuerte, que resuelve descendiendo por paso en parte de tiempo débil para concluir el período.

De las 8 chamarritas estudiadas, todas presentan un descenso del cuarto al tercer grado en la voz cantada en algunos de sus finales, ya sea en coplas o estribillos. La mayoría de ellas presentan tanto sus coplas como el estribillo con esta cadencia. Algunos de estos ejemplos fueron citados anteriormente, como “Chamarrita al Gualaguay”, “Chamarrita de la Costa” y “Pájaros de mi flor”. En otras ocasiones, las coplas culminan en el tercer grado, en tónica o en la dominante, de manera indistinta, como es el caso de “Chamarrita del adiós”, cuya melodía es bastante libre, y las coplas presentan los tres tipos de cadencias mencionados. Finalmente, la chamarrita “Juan del Gualayán”, presenta cadencia sobre tónica en todas las coplas, y sólo descenso del cuarto al tercer grado en el estribillo, como resultado del paralelismo de tercetas que se ejecuta en ese pasaje.

Con respecto al paralelismo inferior de terceras mencionado por Isabel Aretz, cabe destacar que no fue un elemento muy recurrente en las chamarritas, quizás porque es una especie folklórica que en sus inicios era ejecutada por un único cantor acompañado con su guitarra, y como el rol del instrumento es llevar el arpeggio característico junto con la línea de bajos, no permitía la ejecución de un paralelismo en relación a la voz principal. Sólo tres chamarritas presentaron un pasaje muy breve con paralelismo, y siempre utilizado para culminar el estribillo. Además, este recurso encontrado en algunos estribillos de las chamarritas, se ve reforzado por un fragmento de una de las entrevistas: “la suelen cantar a dos voces, por terceras o sextas, y así el estribillo se refuerza en partes”.²

5.3. Sistema armónico

Todas las chamarritas presentan una armonía conforme a los modos mayor y menor europeos, en ninguna de ellas se observan otras formas de armonización. Aunque prevalece el modo mayor (6 chamarritas utilizan este modo) también es recurrente el modo menor (presente en dos de las chamarritas estudiadas).

Las coplas suelen utilizar la armonía básica de I, IV y V grado, tanto en modo mayor como en modo menor. Cinco chamarritas presentaron esta progresión, de las cuales una de ellas estaba en modo menor y las estructuras de los acordes presentes en ella fueron las siguientes: I menor - IV menor - V Mayor. Una de las chamarritas que presenta la progresión I-IV-V en modo mayor, “Chamarrita al Guaqueguay”, incorpora el IV grado menor, en vez del IV grado diatónico.

Luego, dos chamarritas “Juan del Guaqueyán” y “La lindera”, sólo presentan los grados I y V tanto en coplas como en el estribillo, una armonización más simple aún que las anteriores. La segunda de ellas es una chamarrita de composición monotemática, por lo que sería más apropiado hablar de que todas sus coplas presentan esta armonía. Si bien presenta dos coplas que funcionan como “estribillo” (generan un contraste con las demás por estar separadas del resto por un interludio y por presentar un rallentando en su final) todas las coplas presentan el mismo material musical y, por ende, la misma armonía.

² Guillermo Monzalvo, en ocasión de entrevista, Paraná, Entre Ríos (modalidad virtual): 14/10/2020

Finalmente, y a modo de excepción, la “Chamarrita del adiós” presenta una armonía de I-V-V/II-II en todas sus coplas (nuevamente, se trata de una chamarrita monotemática).

5.4. Modulaciones

La modulación no es un recurso demasiado utilizado en las chamarritas, y se observó que, cuando está presente, aparece generalmente en los estribillos. Así, la “Chamarrita del Guaaleguay” presenta una modulación pasajera al tono de la dominante, en términos de Isabel Aretz: V/V que conduce a V grado y seguidamente retorna a tónica. Aclaro esto porque, desde una visión más Occidental, denominaríamos a este procedimiento como una “interdominante”, pero en esta investigación se toman las categorías de Aretz porque al ser especialista en la música folklórica argentina, sus postulados son próximos y pertinentes en relación con el fenómeno estudiado. La “Chamarrita de la costa” presenta una modulación pasajera al VI grado; y “Yo soy el chamarritero” presenta dos modulaciones pasajeras en el estribillo, hacia el IV y al III grado.

Como se indicó con anterioridad, la “Chamarrita del adiós” presenta una modulación pasajera al II grado en todas sus coplas.

Las chamarritas ofrecen una amplia variedad, no hay dos ejemplos que recurran a la misma modulación, por lo que no se pueden establecer generalidades en cuanto a los grados más utilizados en las modulaciones. Sólo se podría aclarar que, en la gran mayoría, las modulaciones se utilizan en los estribillos y que cualquiera de los grados diatónicos puede ser jerarquizado a través de una modulación pasajera.

5.5. Sistema rítmico

El sistema rítmico utilizado por la chamarrita es mensural. Las frases que componen los períodos siempre son perfectas (se encuadran en compases de la misma duración). Como la forma estrófica más utilizada es la cuarteta, los períodos suelen tener 4 frases (una por cada verso), pero este aspecto varía de acuerdo a la composición de cada chamarrita, no sólo según su forma estrófica sino también según la extensión de sus versos.

En cuanto a la constitución de los períodos, hay una amplia variedad. En ocasiones, aparecen 4 frases distintas entre sí en el primer período (correspondiente a las coplas) y en el segundo (para el estribillo) aparecen dos nuevas frases y un retorno a dos frases del primer período. Es decir:

Frase 1	Frase 2	}	Período “a” Coplas
Frase 3	Frase 4		

Frase 5	Frase 6	}	Período “b” Estribillo
Frase 3	Frase 4 o 2		

O también:

Frase 1	Frase 5	}	Período “b” Estribillo
Frase 6	Frase 7		

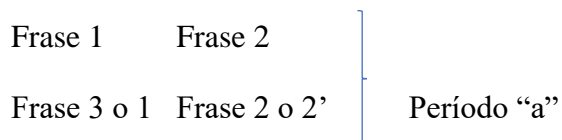
Las chamarritas “Chamarrita al Gualeguay”, “Juan del Gualeyán” y “Chamarrita costera” responden a este tipo de organización.

También, algunas chamarritas repiten frases en el primer período, mientras que, en el segundo, presentan material nuevo en cada una de ellas:

Frase 1	Frase 1’ o 2	}	Período “a” Coplas
Frase 2 o 1’	Frase 3		

Frase 4	Frase 5	}	Período “b” Estribillo
Frase 6	Frase 7		
(Frase 8	Frase 9)		

Las chamarritas que presentan este tipo de sistema son las siguientes: “Chamarrita de la Costa” y “Yo soy el chamarritero”. Con “Chamarrita del adiós” y “La lindera” sucede lo mismo, pero al ser composiciones monotemáticas, sólo presentan un período en el cual retorna una de las cuatro frases presentadas:



Sólo una de las chamarritas estudiadas presentó material nuevo en cada una de sus frases, y es el caso de “Pájaros de mi flor”. Presenta 4 frases diferentes entre sí para el primer período correspondiente a las coplas, y cuatro nuevas frases para el período que caracteriza el estribillo.

Como las chamarritas presentan formas estróficas muy diferentes, la cantidad de coplas es variante, y no todas presentan un estribillo; no se puede sistematizar cuántas veces se repiten los períodos (o el período, en el caso de las chamarritas monotemáticas) hasta completar el texto poético, por lo que no se puede determinar el “pie” que según Aretz debería repetirse 2 o 3 veces en las danzas. Una forma recurrente fue la aparición de 4 períodos que constituyen el pie, y luego, su respectiva repetición, pero, aun así, en ocasiones correspondían a 3 períodos “a” (coplas) y uno “b” (estribillos) como también 4 períodos “a” en el caso de las composiciones monotemáticas.

Los preludios, interludios y posludios pueden tener la misma duración que los períodos (8 compases), como es el caso de “Chamarrita al Guauguay”, “Chamarrita del adiós”, “Juan del Gualayán” y “Chamarrita costera”. Aunque también ocurre que algunas chamarritas presentan un preludio extenso (de 8, 12 o 16 compases), pero sus interludios son más breves, y sólo presentan cuatro (en el primer caso) u ocho compases. Son ejemplos de ello: “Chamarrita de la costa”, “La lindera”, “Pájaros de mi flor” y “Yo soy el chamarritero”.

En cuanto al pie rítmico utilizado en las chamarritas, el esquema del bajo antes descrito está presente en todas las chamarritas estudiadas a excepción de una, “Pájaros de mi flor”, que es la única chamarrita que presenta el siguiente esquema rítmico en el bajo, el cual siempre canta las fundamentales de los acordes:



El esquema del bajo en ocasiones se combina con el acorde desplegado ascendente de la armonía correspondiente, y en otros casos, sólo enuncia nota repetida (que siempre coincide con las fundamentales de los acordes, como en el ejemplo antes citado).

En lo que respecta al arpeggio de chamarrita ejecutado por la guitarra, se presentó una gran variedad. Del ritmo básico de corchea, dos semicorcheas y dos corcheas, por lo general se utiliza de manera textual el primer pulso, ya que 6 de las 8 chamarritas presentaron esta célula rítmica tal y como lo reflejó la bibliografía consultada. Las dos chamarritas que incluyeron una variante en este primer pulso presentan la célula corchea con puntillo y semicorchea, lo cual también es un ritmo característico de la Chamarrita y de hecho coincide con el primer pulso del diseño del bajo. Mientras que, en el segundo pulso de este pie rítmico, se presentó más variedad: cuatro semicorcheas, repetición de la célula del primer pulso, dos corcheas y finalmente una negra, como se presenta a continuación:

A collection of seven musical staves, each representing a different Chamarrita song. The first staff shows three examples: "Chamarrita al Gualaguay" (treble clef, key of D major, 3/4 time), "Chamarrita de la costa" (treble clef, key of D major, 3/4 time), and "Chamarrita del adiós" y "La lintera" (treble clef, key of D major, 3/4 time). The second staff shows two examples: "Juan del Gualayán" (treble clef, key of B minor, 3/4 time) and "Pájaros de mi flor" (treble clef, key of D major, 3/4 time). The third staff shows one example: "Chamarrita costera" (treble clef, key of D major, 3/4 time). The fourth staff shows one example: "Yo soy el chamarritero" (treble clef, key of B minor, 3/4 time).

Es relevante destacar que, el segundo pulso de este pie rítmico, es tratado de manera más libre, no sólo por las variaciones rítmicas que se implementan, sino también por los ornamentos asociados a él, que serán detallados dentro de la categoría “Modalidades expresivas”.

También es interesante destacar que dos de las chamarritas estudiadas (ambas ejecutadas por el grupo “Los Musiqueros entrerrianos”) sólo presentan los ritmos característicos, pero no el arpegio de chamarrita, y también coincide que son las dos chamarritas que presentan menos figuración en el pie rítmico. Según los resultados de las entrevistas realizadas, “para festival se le pone toda la percusión, se la mete un poco más en proyección y ahí revive un poco como pasa con algunos grupos como Los Musiqueros entrerrianos y la hacen más rápidas, ahí se parecen más a las chamarras uruguayas”³. “Hay grupos chamarriteros que la han ido reformando, agregándoles instrumentos más nuevos como batería, bajo, saxo, siendo una proyección interesante, por ejemplo, Los Musiqueros Entrerrianos han hecho un lindo trabajo y la han llevado al exterior también luchando para que nuestra chamarrita se valore”.⁴ “Don Linares Cardozo le tomó el ritmo ese suave, dulzón que es una chamarrita para escuchar, no es como la chamarrita que ahora se hace mucho más rápida, él la hacía con arpegio. Se le agregó percusión, bajo, él la hacía sólo con guitarra y era una chamarrita para escuchar, ‘no era para pedir palmas’”⁵ (refiriéndose al entorno de un festival).

Teniendo en cuenta los testimonios, se podría argumentar que la “reducción” rítmica, así como la falta del arpegio de chamarrita, se deben a la mayor velocidad con que se ejecutan las chamarritas, sumado al incremento de instrumentos musicales, con el objetivo de ejecutarlas en festivales y brindarle a la chamarrita un carácter más “movido”.

5.6. Formas de composición:

Se pudo constatar que las chamarritas, generalmente, utilizan la forma de composición bitemática, en donde un período “a” se corresponde con las estrofas, y luego aparece un material nuevo (período “b”) para los estribillos. Cinco chamarritas presentaron esta forma, y las tres restantes, están compuestas en la forma monotemática.

³ Guillermo Monzalvo, en ocasión de entrevista, Paraná, Entre Ríos (modalidad virtual): 14/10/2020.

⁴ Francisco Monzalvo, en ocasión de entrevista, San Salvador, Entre Ríos (modalidad virtual): 17/10/2020.

⁵ Carlos Conte, en ocasión de entrevista, San Salvador, Entre Ríos (modalidad virtual): 16-18/10/2020.

Es relevante mencionar que estas chamarritas monotemáticas no presentan, en cuanto a su letra, una copla que retorne a modo de estribillo, como sí sucede en muchas otras especies folklóricas, que, si bien son composiciones monotemáticas, presentan el retorno de una misma estrofa literaria. Esto no sucede en las chamarritas, por lo que la forma musical se corresponde directamente con la poesía: si la letra presenta la alternancia de coplas diversas con una copla recurrente, se utiliza la forma bitemática para destacar el estribillo; si la poesía presenta versos nuevos en cada copla, se utiliza la forma de composición monotemática.

Aun así, por más que la letra en sí refleje siempre versos nuevos, musicalmente se destacan algunas coplas que organizan el discurso sin introducir material musical nuevo. Por ejemplo, en las chamarritas monotemáticas analizadas en esta investigación “La lindera”, “Chamarrita del adiós” y “Chamarrita costera”, cuando se llega a la mitad de la canción, aparece una cadencia más conclusiva antes que el interludio haga su aparición (antes de comenzar la “segunda” vuelta de la canción, común en todas las especies folklóricas).

5.7. Relación entre melodía y acompañamiento

Todas las chamarritas estudiadas presentan una relación de monorritmia entre la melodía y el acompañamiento, es decir que, tanto la melodía como la guitarra acompañante que lleva el pie rítmico característico de la chamarrita, coinciden en compás y en ritmo. La riqueza rítmica se puede apreciar en la superposición entre los ritmos binarios presentados por la voz y el acompañamiento de la guitarra, y las agrupaciones de 3 semicorcheas- 3 semicorcheas- 2 semicorcheas, característico del ritmo que ejecutan las notas del bajo, sólo según este argumento podría considerarse que la chamarrita presenta una birritmia entre esos planos de la textura musical.

5.8. Modalidades expresivas

Las modalidades expresivas de las chamarritas arrojaron un resultado de sumo interés, ya que no sólo constituyen rasgos recurrentes, sino que, además, hacen alusión a características de la región.

Algunas modalidades expresivas recurrentes en relación a la voz cantada en las chamarritas estudiadas fueron las siguientes:

- **Recitado:** Presente en “Chamarrita al Guauguay” y “Chamarrita del adiós” en el final de la canción. Estos recitados son de carácter improvisado, y más bien responden a frases cotidianas que dirían los trabajadores durante la jornada y en el entorno laboral. En estos dos ejemplos citados, el recitado de la primera simula la conversación entre dos pescadores, mientras que la segunda, hace alusión al tropero cuando “arrea” sus animales en el campo. La chamarrita “Yo soy el chamarritero” también presenta un recitado en su comienzo, pero funciona como una breve sección de “introducción” a la temática que va a desarrollar la canción.
- **Silbido:** Presente en “Chamarrita de la Costa”, “Chamarrita del adiós” y “Pájaros de mi flor”. En todos estos ejemplos el silbido está relacionado con el canto de los pájaros. En algunas chamarritas de maneras más directas, como es el caso de “Pájaros de mi flor”, donde cada vez que se nombra un ave característica de la región, la estructura del silbido imita su canto, y también en el caso de “Chamarrita de la Costa”, que cuando finaliza el texto poético, la última frase enuncia: “ritona como el silbido que da en la tarde el Crespín” y seguidamente introduce un silbido para culminar la canción, aunque el mismo no imita precisamente el canto del ave. Y en “Chamarrita del adiós”, utiliza el silbido como preludio (tanto de la primera como de la segunda vuelta) y su temática hace alusión al paisaje entrerriano, y específicamente a sus “pájaros queridos” como dice la canción. Una de las chamarritas estudiadas, “Juan del Gualayán”, presenta un silbido, pero no se refiere a los pájaros, sino que se utiliza simplemente como interludio y alterna uno silbado con otro en acordeón, ambos con la misma estructura.

También se pudieron observar algunas expresiones recurrentes, pero en el plano instrumental, como es el caso de las apoyaturas y las ligaduras presentes en las dos chamarritas de Linares Cardozo, y en las dos de Víctor Velázquez. Se puede apreciar que ambos ornamentos suceden en el segundo pulso del pie rítmico. Las chamarritas de Linares Cardozo son las más antiguas del repertorio, y según las fuentes consultadas, esa

apoyatura era característica de su estilo guitarrístico, y, por lo tanto, trascendió en la chamarrita por ser el gran gestor del género. Considero que las ligaduras presentes en las chamarritas de Velázquez derivan de aquellas apoyaturas, pero al ejecutarse como notas ligadas, le otorgan un carácter más “estilizado”, mientras que, con la apoyatura, se percibe un toque, y por lo tanto, un sonido más rústico en la guitarra.

5.9. Forma estrófica:

En cuanto a la forma estrófica, la Cuarteta está presente en todas las chamarritas estudiadas: las 26 chamarritas (teniendo en cuenta tanto las que se analizaron completas, como las que sólo se estudiaron a través de su texto poético) presentan sus coplas en esta forma estrófica. Algunas de ellas presentan tanto las coplas como el estribillo en este tipo de composición, mientras que otras alternan con otra forma estrófica para resaltar el estribillo. Un ejemplo de esto es la chamarrita “Don Braulio el nutriero”, con letra de Tuky Carboni y música de Roberto Romani, la cual presenta una sexteta como estribillo. En la mayoría de los casos, los estribillos están escritos en cuarteta, pero repiten o el estribillo completo o alguno de sus versos. Por ejemplo, la chamarrita “Escenario de los sueños” de Roberto Romani, repite su estribillo completo; “Yo soy el chamarritero” repite sus dos últimos versos; y la “Chamarrita del adiós” presenta versos nuevos en cada copla, y culmina repitiendo los dos versos iniciales. También las chamarritas “Juan del Gualeyán” y “Mangrullo de coraje” presentan el estribillo y en vez de enunciar una repetición textual, mantienen sus dos primeros versos y agregan dos versos nuevos para finalizar.

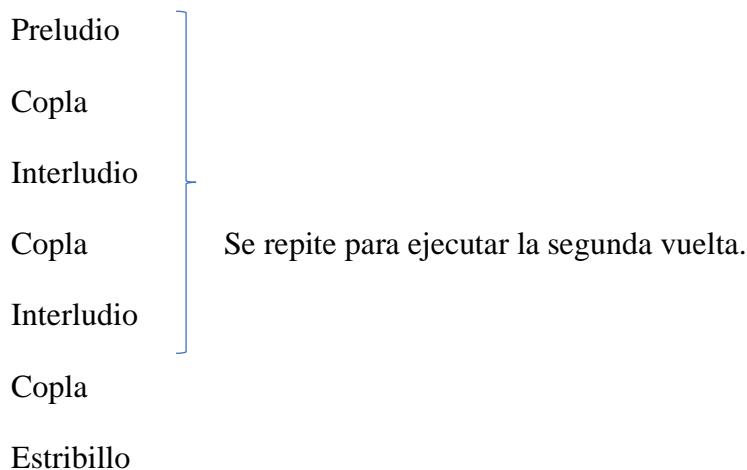
En cuanto a la extensión de los versos, hay una gran cantidad de variantes. La mayoría de las chamarritas están compuestas en versos octosílabos (14 de las estudiadas, presentan esta composición). Otro tipo de composición muy habitual que se encontró en las chamarritas es la alternancia de versos impares octosílabos con versos pares heptasílabos. Del corpus seleccionado, 7 de ellas pertenecen a este grupo. Un grupo más pequeño (sólo tres chamarritas) presentan alternancia de metro, pero de otros tipos, como por ejemplo, alternancia de versos tetrasílabos con versos tridecasílabos (“Entre Ríos de amor” letra de Roberto Romani y música de Ricardo Elena); eneasílabos con octosílabos (“Escenario de los sueños” de Roberto Romani), y dodecasílabos con endecasílabos (“Paladín entrerriano” letra de Leoncio Gianello y música de Roberto Romani).

De modo excepcional, una chamarrita presenta todos sus versos hexadecasílabos (“Luciérnagas de vida” letra de Roberto Romani y música de Víctor Acosta) y otra, heptasílabos (“Juan del Gualayán”).

La rima de las coplas siempre se da entre sus versos pares, sólo dos de las 26 chamarritas estudiadas (“Paladín entrerriano” y “Juan del Gualayán”) presentan rima también entre los versos impares. A su vez, la rima que se da entre estos versos es Asonante; sólo cuatro chamarritas, entre ellas “Yo soy el chamarritero”, “La lindera”, “Huevos de tero” (letra de Eufemio Muñoz y música de Roberto Romani) y “Paladín entrerriano”, presentan una rima de tipo consonante.

Como generalidad en las chamarritas se podría argumentar que la forma estrófica utilizada es siempre la cuarteta y puede alternar con otro tipo de composición en el estribillo. Sus versos suelen ser octosílabos o pueden alternar octosílabos en versos impares, con heptasílabos en sus versos pares. Y el esquema de la rima utilizada es generalmente abcb, siendo rima asonante en la mayoría de los casos.

Resulta muy importante destacar que no hay una estructura fija en cuanto a la cantidad de coplas que presentan las chamarritas, por lo que no se puede tampoco inferir la forma musical, como se mencionó anteriormente. Pero una de las formas más recurrentes fue la siguiente:



Esta estructura está presente en 14 de las 26 chamarritas estudiadas, y es por esta razón que la chamarrita no posee una coreografía fija. “Si escuchas 10 chamarritas, hay 3 o 4 que guardan una forma bastante parecida a la de la chacarera, tienen un interludio, una copla cantada de 4 versos, otro interludio, copla, otro interludio y después copla y

estribillo pegado. Van variando sobre un modelo más o menos parecido entre todas, pero no hay una forma definida. De hecho, no tiene una coreografía fija, no la tiene porque la música tampoco es medida”.⁶

5.10. Temática:

La temática en las chamarritas está profundamente nutrida por los paisajes de la región, la flora y la fauna, las tradiciones y las leyendas. Una característica que atraviesa a todas ellas es el vocabulario cargado de regionalismos, expresiones características de los lugareños.

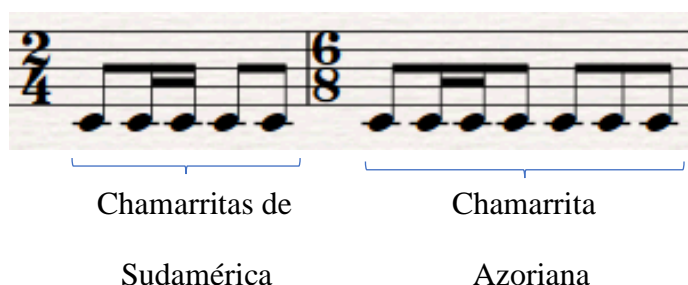
De las 26 Chamarritas entrerrianas estudiadas, 19 presentan la temática señalada con anterioridad, 5 presentan una temática patriótica, y sólo una de ellas, posee una temática religiosa (“Establo de la Fe”, de Roberto Romani) y una, personifica a la chamarrita como una mujer (“La Lindera”). El hecho de que sólo una chamarrita personifique a la mujer es un hecho relevante, ya que esta temática es muy usual en las demás manifestaciones del género (sobre todo en la Chamarrita Azoriana), y sin embargo, dentro de las chamarritas entrerrianas estudiadas en esta investigación, sólo aparece esta temática en una de las chamarritas más antiguas recopilada por Linares Cardozo. Incluso en algunos cancioneros aparece esta misma chamarrita, pero con una nueva letra que habla sobre los paisajes y las costumbres características de Entre Ríos. Por lo que es indispensable visibilizar la transformación que atravesó el género en la provincia en cuanto a este aspecto.

Por otro lado, la constante referencia hacia los paisajes, flora, fauna, leyendas y tradiciones de la provincia, es completamente novedosa ya que, en Brasil, Uruguay y Azores, esta temática no es recurrente en las chamarritas. Estos dos motivos enunciados revisten una gran relevancia para este trabajo, porque evidencian que este conjunto de temas constituye una característica propia de la Chamarrita entrerriana.

⁶ Guillermo Monzalvo, en la entrevista realizada el 14/10/2020


5.11. El contraste entre Las Chamarritas

Finalmente, también se analizó una chamarrita azoriana, una riograndense y una uruguaya, para poder dilucidar qué rasgos son compartidos entre las manifestaciones del género y cuales son propios de la chamarrita entrerriana. En primer lugar, se analizó la chamarrita azoriana. Aun siendo la predecesora de todas las manifestaciones, es la más alejada y diferente de ellas, quizás esto se debe a la gran influencia que tiene de la música española, que puede percibirse claramente en los giros melódicos así como en el acompañamiento de la guitarra, que es ejecutado con la técnica del rasguido o rasgueo, no con arpeggio. Es la única de las especies Chamarrita que utiliza un compás de subdivisión ternaria, aunque puede verse una clara correspondencia entre el pie básico originario de la chamarrita de azores con el ritmo básico que adoptó en Sudamérica:



Luego de entrar en contacto con la chamarrita riograndense, se pudo apreciar que no tiene demasiada semejanza con la chamarrita entrerriana, sobre todo en cuanto a sus características rítmicas, ya que parece haber recibido una gran influencia por parte del “Samba brasileño”. La misma presenta una resultante de cuatro semicorcheas constante, ejecutada en la batería, que no es tan cercano al pie rítmico básico de la chamarrita entrerriana. Este factor, sumado al tempo más veloz, a la presencia de la batería y al rasguido en el acompañamiento en vez del arpeggio, contribuyen a percibir en una primera impresión más las diferencias que las similitudes entre ambas. Además, en las chamarritas riograndenses hay una gran participación del acordeón, mientras que muchas chamarritas entrerrianas sólo utilizan la guitarra como instrumento acompañante, y luego se fue incorporando el acordeón, pero sólo los intermedios (aunque como se podrá dilucidar mejor gracias a las entrevistas, hay algunas agrupaciones que incorporan más instrumentos para lograr una chamarrita en “proyección”). En cuanto a la temática de la

misma, trata sobre un ambiente festivo y además mantiene la presencia de una mujer, como la chamarrita azoriana, con quien va a encontrarse para bailar.

La chamarrita uruguaya indudablemente es más cercana a la entrerriana, no obstante, hay características que no se corresponden entre ambas. Entre estos rasgos se encuentra el acompañamiento presente en las “chamarras” uruguayas, ya que, aunque presentan la misma célula rítmica:  el rasguído otorga un nivel de contraste bastante importante en relación al arpeggio característico de las chamarritas entrerrianas. Además, la temática de la chamarrita estudiada, trata al igual que la chamarrita riograndense sobre un tema festivo, y no se corresponde con las temáticas recurrentes en las chamarritas entrerrianas.

CAPÍTULO 6

CAPÍTULO 6

Recuperando la palabra y perspectiva de sus hacedores y cultores

En este capítulo se presentan los resultados de las entrevistas desarrolladas a cultores de la chamarrita entrerriana en torno a los ejes principales de la temática abordada. Como se mencionó en el apartado dedicado a los fundamentos de esta investigación, las entrevistas tenían un objetivo muy específico: dilucidar qué rasgos le pertenecen sólo a la chamarrita entrerriana y cuáles son los rasgos de ella que reflejan parte de la identidad entrerriana, aquello con lo que los entrerrianos se sienten identificados.

A continuación, se adjuntan fragmentos en donde los entrevistados, conocedores del género en profundidad, explican qué rasgos de la chamarrita consideran que son propiamente entrerrianos:

“Volviendo a las cuestiones que la pueden identificar, (...) el acordeón entra para hacer los interludios, pero en realidad no está acompañando, sino que la que acompaña en forma arpegiada es la guitarra. La célula la genera la guitarra y no tiene nada que ver el arpegio con el rasguído que se utiliza en otras especies”⁷

“Don Linares Cardozo le tomó el ritmo ese, suave, dulzón que es una chamarrita para escuchar y él la hacía con arpegio”⁸

“Un poquito más lenta, más cadenciosa en nuestra provincia, los arreglos musicales, los arpegios en la guitarra que son características de los músicos entrerrianos”⁹

“Lo que tiene influencia en las letras es lo paisajístico, se habla del río, de la creciente, de todo el paisaje del litoral, también las leyendas son motivo de inspiración de muchas chamarritas como pasa con la ‘Solapa’ de Santos Tala, la del chajá, casi todas las aves tienen una leyenda”¹⁰

⁷ Guillermo Monzalvo, en ocasión de entrevista, Paraná, Entre Ríos (modalidad virtual): 14/10/2020.

⁸ Carlos Conte, en ocasión de entrevista, San Salvador, Entre Ríos (modalidad virtual): 16-18/10/2020.

⁹ Roberto Romani, en ocasión de entrevista, Larroque, Entre Ríos (modalidad virtual) 15/10/2020.

¹⁰ Guillermo Monzalvo, en ocasión de entrevista, Paraná, Entre Ríos (modalidad virtual) 14/10/2020.

“Por lo general todas las letras son muy lindas y exquisitas por la naturaleza de Entre Ríos, porque todas te cuentan, (la mayoría, sino de personajes de acá de la zona) el paisaje, los pájaros, los ríos, arroyos”¹¹

El entrevistado Carlos Conte compuso una chamarrita especialmente para responder a las preguntas y él argumenta que la escribe porque se siente identificado con el género. Transcribimos a continuación la letra de dicha chamarrita, aún sin nombre:

“Me preguntaron qué es ‘chamarrita’

Te voy a decir cantando

Es monte, río y arroyo

Paisaje bien entrerriano

Carpincho en la barranca

Paisano de a caballo

Pajonales y estero

Pajaritos silbando

La chamarrita me dijo

Entre Ríos soy feliz

Don Linares invitó a quedarme

Y nunca me iré de aquí”

En la letra de esta chamarrita se puede apreciar que lo que su autor considera un factor indiscutible de entrerrianía es la influencia de lo paisajístico en su temática. Además, también destaca el rol de Linares Cardozo en cuanto a la permanencia del género

¹¹ Carlos Conte, en ocasión de entrevista, San Salvador, Entre Ríos (modalidad virtual): 16-18/10/2020.

en el cancionero folklórico entrerriano y gracias a quien, la chamarrita, comenzó a convertirse en un vehículo de exteriorización de los rasgos culturales de la provincia.

“Pero la particularidad entrerriana más que nada ha sido siempre la pintura del paisaje de Entre Ríos, los ríos, la fauna, la vivencia gauchesca, las vivencias rurales, el peón de campo y sus trabajos. Yo creo que la chamarrita realmente nos identifica, somos conocidos en esta parte del litoral por este ritmo que heredamos de alguna manera pero que lo transformamos con nuestra idiosincrasia, con nuestra identidad, dándole un color específico”¹²

“La disfrutamos porque tiene una elegancia característica y nos representa muy bien con sus ritmos cansinos y pintando el paisaje”¹³

“La chamarrita tiene, como dicen quienes han investigado y según los trabajos de investigación que hemos realizado en este tiempo, mucha hermandad, es decir la chamarrita entrerriana es muy parecida a la chamarrita azoriana, a la chimarrita riograndense, a la simarrita uruguaya, pero tiene las particularidades que le han dado algunos músicos en la forma de interpretar. (En nuestra provincia) especialmente: los poetas. Es decir, los poetas le dieron un color de entrerrianía. En todas nuestras chamarritas hay un pájaro, un árbol, un arroyo, un río, un caudillo, un maestro de acá, de Entre Ríos. Por eso la chamarrita nos representa fielmente y esa es de alguna manera la particularidad que la distingue de otras chamarritas. Cuando se interpreta, hay un legítimo orgullo de todos nosotros cuando interpretamos una chamarrita porque sabemos que tenemos el placer de representar a miles y miles de hombres, de mujeres, de niños, de jóvenes que alguna vez sintieron ganas de contar las cosas de su pueblo y encontraron un canal propicio a través de la chamarrita”.¹⁴

También todos coinciden en que la identidad entrerriana comenzó a transmitirse través de la chamarrita, gracias al trabajo de Linares Cardozo, en un primer momento, y a las agrupaciones chamarriteras que continuaron el legado, en un segundo término:

¹² Francisco Monzalvo, en ocasión de entrevista, San Salvador, Entre Ríos (modalidad virtual): 17/10/2020.

¹³ Francisco Monzalvo, en ocasión de entrevista, San Salvador, Entre Ríos (modalidad virtual): 17/10/2020.

¹⁴ Roberto Romani, en ocasión de entrevista, Larroque, Entre Ríos (modalidad virtual): 15/10/2020.

“Acá el que se puso a investigar eso a mitad de siglo pasado es Linares Cardozo es un poco el gestor, el gran investigador de esa danza (...) y a partir de ahí toda una escuela que genera él, entre ellos Los Hermanos Cuestas”¹⁵

“En Entre Ríos, Linares Cardozo la invitó a quedarse. Le incorporó su estilo propio, con un ritmo muy suave, dulce y pausado”¹⁶

“La chamarrita que nosotros escuchamos acá en Entre Ríos ha ido variando un poco a través del tiempo, el mismo Linares Cardozo que fue el gran músico que dejó una serie de chamarritas importantes él mismo decía que él no era el creador de esa forma chamarrita, sino más bien un recopilador de cosas de antes y le puso su impronta más que nada pintando el paisaje de Entre Ríos”¹⁷

En cuanto a la difusión nacional e internacional del género, los entrevistados aportan diversas opiniones al respecto, pero todos coinciden en que la chamarrita no se ha popularizado tanto como otras especies folklóricas del litoral, como es el caso del chamamé:

“A uno de los Hermanos Cuestas le preguntan por qué la chamarrita no se había difundido tanto como el chamamé y él lo atribuía directamente a que el compás en la guitarra es difícil porque es arpegiado y hay que usar todos los dedos, y cuando un músico recién aprende guitarra o tiene unos elementos rudimentarios como es el folklore, es más fácil acompañar un chamamé o una ranchera o un vals que acompañar una chamarrita”¹⁸

“Nosotros comentamos entre los músicos que, si no hubiera sido por Los Hermanos Cuestas, no sé si la chamarrita hubiese sido tan conocida aún con el trabajo de Linares Cardozo. Porque los Hermanos Cuestas con el silbido y con los sonidos de los pájaros, llevaron la naturaleza de Entre Ríos por el mundo”¹⁹

“En nuestra provincia que nos autoabastecimos mucho por mucho tiempo, no se fue tanto la gente a trabajar a Buenos Aires, no se divulgaron tanto nuestros ritmos,

¹⁵ Guillermo Monzalvo, en ocasión de entrevista, Paraná, Entre Ríos (modalidad virtual): 14/10/2020.

¹⁶ Carlos Conte, en ocasión de entrevista, San Salvador, Entre Ríos (modalidad virtual): 16-18/10/2020.

¹⁷ Francisco Monzalvo, en ocasión de entrevista, San Salvador, Entre Ríos (modalidad virtual): 17/10/2020.

¹⁸ Guillermo Monzalvo, en ocasión de entrevista, Paraná, Entre Ríos (modalidad virtual): 14/10/2020.

¹⁹ Carlos Conte, en ocasión de entrevista, San Salvador, Entre Ríos (modalidad virtual): 16-18/10/2020.

rasguido doble, chamarrita, chamamé que hace no mucho tiempo se han popularizado a nivel nacional, por eso no fue conocida la chamarrita en grandes masas”²⁰

“No tenemos esa divulgación a nivel nacional que merece este ritmo tan lindo, entonces hay que trabajar desde las escuelas para que nuestros educandos puedan realmente conocerla, valorarla y darle la difusión”²¹

Por otra parte, los entrevistados argumentan lo siguiente en lo que respecta a la difusión en el territorio provincial, la cual se da de la siguiente manera dentro de nuestra región:

“Si vos trazas una línea horizontal desde Paraná hasta Colón, la chamarrita tiene difusión. Se ha quedado, se ha gestado y sigue viviendo desde esa línea para el sur, así mismo considerando que Linares Cardozo nació en La Paz (ciudad ubicada más al noreste de la provincia). Desde Paraná para abajo, lo que es Diamante, Gualaguay, Tala hay festivales que son exclusivamente de chamarritas”²²

“Si uno nombra todos los gestores, difusores y compositores de chamarritas desde Linares Cardozo, siguiendo por la escuela de los Cuestas, Los Chamarriteros, Los del Gualayán, El canoero, todos son grupos que están de la mitad del mapa para abajo, salvo algunos que la van expandiendo un poquito para el norte”²³

“De Federal, Concordia para el norte ya casi que la chamarrita no se toca”²⁴

En cuanto a la coreografía de la chamarrita, las entrevistadas coinciden en que sus pasos característicos, son pasos básicos compartidos con otros géneros del litoral:

“Tiene mucha influencia del chamamé, ya que se baila con el mismo paso básico. La cadena de manos es un paso característico, pero también lo comparte con la ranchera”.²⁵

²⁰ Francisco Monzalvo, en ocasión de entrevista, San Salvador, Entre Ríos (modalidad virtual): 17/10/2020.

²¹ Francisco Monzalvo, en ocasión de entrevista, San Salvador, Entre Ríos (modalidad virtual): 17/10/2020.

²² Guillermo Monzalvo, en ocasión de entrevista, Paraná, Entre Ríos (modalidad virtual): 14/10/2020.

²³ Guillermo Monzalvo, en ocasión de entrevista, Paraná, Entre Ríos (modalidad virtual): 14/10/2020.

²⁴ Carlos Conte, en ocasión de entrevista, San Salvador, Entre Ríos (modalidad virtual): 16-18/10/2020.

²⁵ Micaela Torres, en ocasión de entrevista, San Salvador, Entre Ríos (modalidad virtual): 15/10/2020.

Finalmente, se puede apreciar que el ritmo cansino, lento y la influencia del paisaje, que denotan que la chamarrita refleja parte de la identidad entrerriana, no sólo se aprecia en sus características musicales, sino también en su coreografía, como argumenta una de las entrevistadas especializada en danzas folklóricas:

“El paso más allá de que es un paso básico, nuestro estilo entrerriano lo presenta de una manera cansada como trote de aguará, bien dice la canción, es una característica muy entrerriana. Por ejemplo, en Santa Fe, la chamarrita tiene un estilo más ‘saltada’ un paso sigue al otro como si los movimientos fueran cortados e independientes, todo lo contrario a la nuestra que es un movimiento muy fluido desde los pies, hacia las caderas, terminando con el torso y el abrazo, como si todo se conectara muy armónicamente. El hamaque creo que nos representa mucho, refleja ese vaivén del agua de nuestros ríos tan inspiradores, fuentes de vida, de amores y de canciones. La simpleza y la sencillez de esta danza también refleja mucho el carisma de los entrerrianos, la chamarrita tiene esto de atractivo tanto en lo visual, agradable a los ojos, hasta en lo sonoro, como si uno pudiera bailar y sentir a través de la expresividad corporal de una simpática pareja”.²⁶

²⁶ Tatiana Velázquez, en ocasión de entrevista, San Salvador, Entre Ríos (modalidad virtual): 19/10/2020.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Luego del recorrido realizado por las diversas fuentes bibliográficas existentes sobre el tema, los análisis de chamarritas entrerrianas, y su comparación con las demás manifestaciones del género, se puede argumentar que los rasgos que presenta la Chamarrita entrerriana como propios son: la velocidad, un poco más lenta que las demás, la técnica del arpegio en el acompañamiento de la Chamarrita, y la temática de su poesía, nutrida ampliamente por la representación de los paisajes, flora, fauna, tradiciones y leyendas de la provincia. Esto se pudo apreciar no sólo en los análisis realizados, sino que también se confirmó con los testimonios de cada uno de los entrevistados. Estos resultados son de gran valor ya que, dadas las particularidades del fenómeno, surge indefectiblemente el interrogante acerca de si la chamarrita entrerriana es igual a las demás chamarritas, como muchos argumentan, o si sus rasgos característicos le otorgan tal nivel de singularidad y contraste frente a las manifestaciones del fenómeno en otras latitudes y contextos culturales que debería considerarse a la chamarrita entrerriana como un género independiente y claramente propio y representativo de la provincia de Entre Ríos.

Considero que el género indudablemente funciona como vehículo de los valores culturales entrerrianos y que refleja los rasgos identitarios tanto de la provincia como de sus habitantes, ya que la mayoría de los entrevistados coinciden en que, a través de él, pueden expresar su orgullo y admiración por su provincia. Esto se puede apreciar en todas las áreas en las que el fenómeno funciona: música, poesía y danza. No sólo está presente en las referencias a lo paisajístico de las letras de las chamarritas, donde el entorno natural adquiere una notable presencia, sino también en su modalidad expresiva que plasma cierto carácter y carisma propios de la idiosincrasia de los habitantes de la región y su cultura, expresado, por ejemplo, a través del ritmo cansino presente tanto en la música como en la coreografía. Incluso en las chamarritas también se representan expresiones típicas del entorno tanto natural como social entrerriano como son los silbidos, las frases recurrentes que remiten a los oficios y labores características, y diversos regionalismos propiamente entrerrianos.

No se puede negar que Linares Cardozo merece ser llamado Padre de la Chamarrita entrerriana, porque fue él quien comenzó a utilizar esta música como vehículo para expresar las coplas populares que recogió incansablemente, el paisaje de la provincia, las tradiciones, leyendas, trabajos de sus habitantes, las flores y los pájaros que allí transitan. Además, incorporó al género el arpegio característico, es decir, que dos de los aspectos propios de la chamarrita entrerriana y de ninguna otra manifestación del género, que son el arpegio y la temática, las incorporó Linares Cardozo y se consolidaron poco a poco gracias a todas las escuelas y agrupaciones chamarriteras que lo sucedieron. Además, como se pudo apreciar en las bibliografías, la chamarrita cayó en desuso en el territorio uruguayo, mientras que en Entre Ríos sucedió todo lo contrario. Aquí sigue vigente en gran parte por la inestimable labor de Linares Cardozo y de todos los músicos que continuaron su legado, mientras que los entrerrianos comenzaron a identificarse con ella, apropiándose y desarrollando el género al tocarla, escucharla y bailarla. Sólo así se convirtió en un fenómeno folklórico con el que los lugareños expresan la cultura de su provincia y de su propio carácter y, a través de la riqueza y la identidad que le infundieron, contribuyeron a su transmisión, permanencia y consolidación como género representativo de la provincia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACOSTA, Víctor Hugo (2015) *La Chamarrita entrerriana: Su historia y su Influencia Cultural*. Paraná: Delta Editora S.R.L.
- ACOSTA, Víctor Hugo (2017) *Con Yupanqui y en Montiel: rastreando sus huellas en Entre Ríos*. Diamante: El Heraldito-Edición digital.
- AHARONIÁN, Coriún (2007) *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo: Impresora Salto (Arte S.A)
- ALSINA, Juan A. (1900) *La inmigración europea en la República Argentina*. Buenos Aires: Imprenta, calle México 1422.
- ARETZ, Isabel (2008) *El folklore musical argentino*. Buenos Aires: Melos.
- ASSUNÇÃO, Fernando (1970) *La chamarrita y el caranguí*. Entre Ríos: Dirección de Cultura.
- AYESTARÁN, Lauro (1948) *La Chamarrita*. Montevideo: Centro Nacional de documentación Nacional (CDM).
- AYESTARÁN, Lauro (1967) *El folklore musical uruguayo*. Montevideo: Editorial Arca.
- COLUCCIO, Félix y Susana (2013) *Diccionario folklórico argentino*. Buenos Aires: Corregidor.
- CÔRTEZ PAIXÃO, João Carlos D'Ávila; BARBOSA LESSA, Luiz Carlos (1955) *Manual de danças gaúchas*. São Paulo - Río de Janeiro: Irmãos Vitale S/A.
- FALÚ, Juan (2011) *Cajita de música argentina*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.
- FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, Olga Elena; QUEREILHAC DE KUSSROW, Alicia Cora (1986) *Atlas Histórico de la Cultura tradicional argentina*. Buenos Aires: Edición y distribución OIKOS.
- ITURRIA, Raúl (2006) *Tratado de Folklore*. Montevideo: Tierradentro Ediciones.
- LUDUEÑA, Orlando; AGUIRRE, Evaristo (1987) *Enciclopedia de la Música folklórica argentina y latinoamericana*. Santa Fe: Jazmín libros editor.

MANZUR, Alejandra (2002) *Folklore musical argentino: estudio de la génesis y de las características morfológicas, melódicas, rítmicas y armónicas de algunas especies musicales de la Región Litoral*. Rosario: Tesis de grado, Escuela de Música, FHUMYAR, UNR.

REY, María Esther (y otros) (2006) “Ámbito del Litoral o del Noreste”, en *Música tradicional argentina*. Buenos Aires: Libris S.R.L.. (120-124).

ROMANI, Roberto Alonso (2016) *Los duendes azules: canciones de tierra y agua*. Nogoyá: Ediciones del Clé.

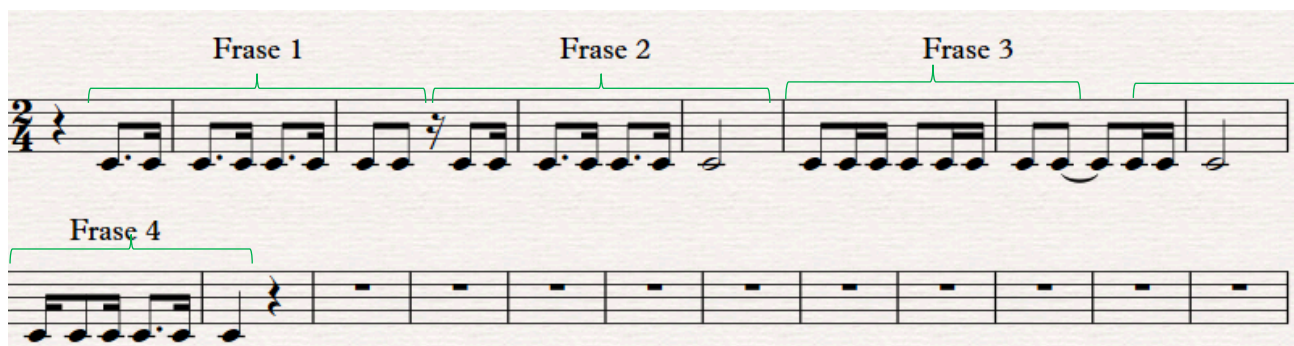
ANEXOS

Análisis generales

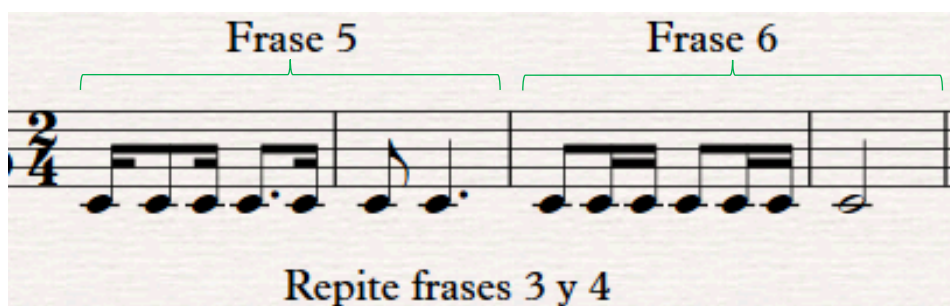
“Chamarrita al Gualaguay” Víctor Velázquez.

1. Escala: Re Mayor
2. Elementos melódicos: Perfil melódico descendente, tanto instrumentos como voces. La voz desciende del 4to al 3er grado de manera indirecta. Final masculino. Comienzo anacrúsico. Ámbito de octava que en el estribillo se extiende hasta una décima.
3. Sistema armónico: Modo Mayor. Las estrofas utilizan: I-IVm-V. El estribillo suma V/V.
4. Modulación: pasajera, rápida al tono de la dominante en el estribillo.
5. Sistema Rítmico: Mensural

Período “a”, Estrofas:



Período “b”, Estribillo:



El período se repite cuatro veces hasta completar el texto. Los interludios tienen 8 compases de duración.

Preludio	Pie
Período “a”	
Interludio	
Período “a”	
Interludio	
Período “a”	
Período “b”	

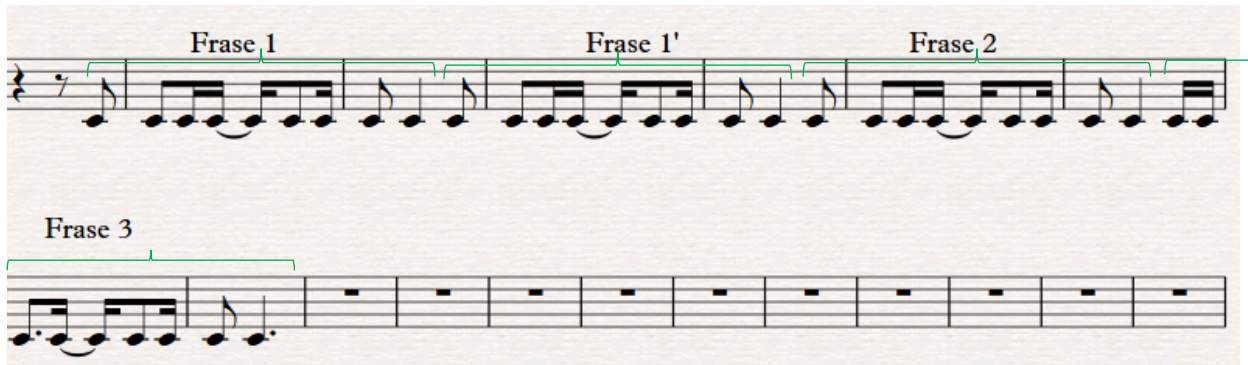
6. Forma de composición: Bitemática.
7. Relación entre melodía y acompañamiento: Monorritmia.
8. Modalidades expresivas: Recitado final, charla sobre pescadores.
9. Forma estrófica: Cuarteta con alternancia de octosílabos y heptasílabos. Rima asonante: abcb.
10. Temática: Paisaje del Río Gualeguay.

“Chamarrita de la costa” Víctor Velázquez.

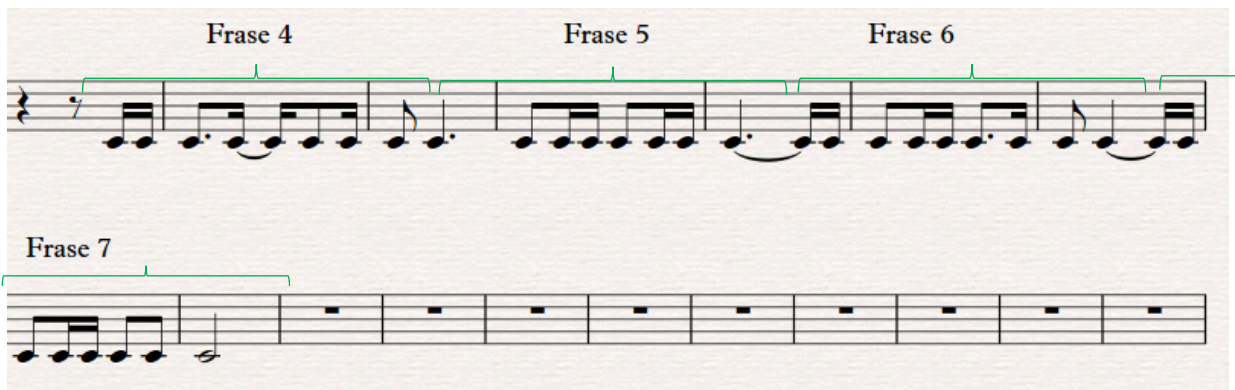
1. Escala: Modo de Mi.
2. Elementos melódicos: Perfil melódico descendente. La voz desciende del 4to al 3er grado de manera directa en las estrofas e indirecta en el estribillo. Final femenino en estrofas, masculino en estribillo. Comienzo anacrúsico. Ámbito de octava que se extiende a décima en el estribillo.
3. Sistema armónico: Modo Mayor. Las estrofas utilizan: I-IV-V. El estribillo suma: V/VI-VI
4. Modulación: rápida pasajera al VI grado en el estribillo.
5. Sistema rítmico: Mensural

Melina Monzalvo
Estudio exploratorio de la Chamarrita entrerriana

Período “a”, Estrofas:



Período “b”, Estribillo:



El período se repite cuatro veces hasta completar el texto. El preludio tiene 8 compases de duración y los interludios 4.

Preludio	Pie
Período “a”	
Interludio	
Período “a”	
Interludio	
Período “a”	
Período “b”	

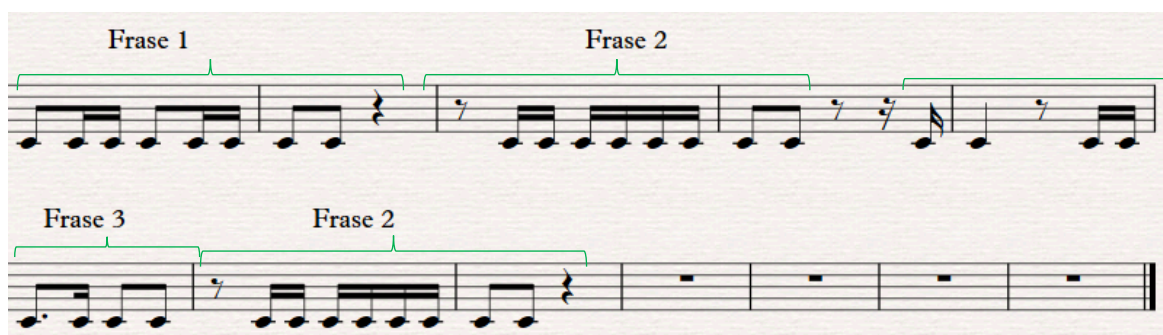
6. Forma de composición: Bitemática.
7. Relación entre melodía y acompañamiento: Monorritmia.
8. Modalidades expresivas: Silibido final.

9. Forma estrófica: Cuarteta octosílaba. El estribillo alterna octosílabos (impares) y heptasílabos (pares). Rima asonante: abcb.
10. Temática: Paisaje costero, flora y fauna.

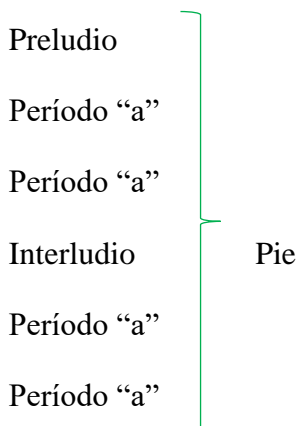
“Chamarrita del adiós” Linares Cardozo

1. Escala: Modo de Mi.
2. Elementos melódicos: Perfil melódico descendente. La voz desciende del 4to al 3er grado a modo de excepción, la mayor cantidad de cuartetas terminan en la 5ta y el final en tónica. Final femenino. Comienzo tético. Ámbito de séptima.
3. Sistema armónico: Modo Mayor (I-V-V/II-II)
4. Modulación: rápida pasajera al II grado.
5. Sistema rítmico: Mensural

Período “a” Estrofas y Estribillo:



El período se repite 4 veces hasta completar el texto. Los interludios tienen 8 compases de duración.



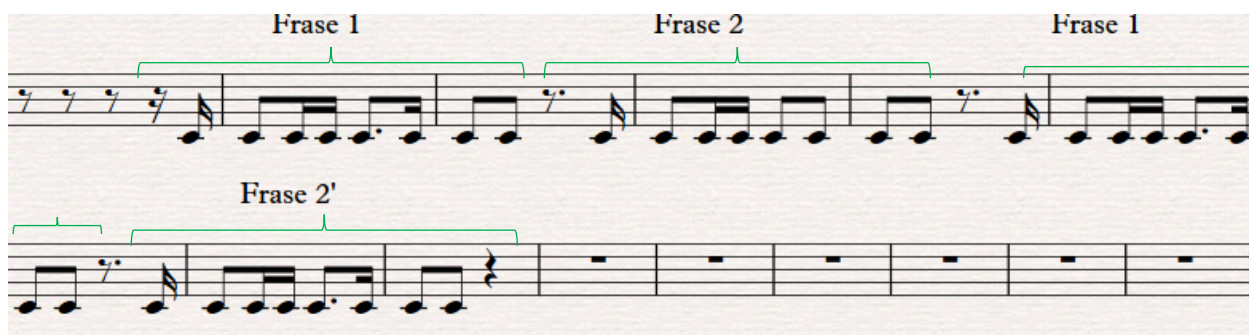
6. Forma de composición: Monotemática.
7. Relación entre melodía y acompañamiento: Monorritmia.

8. Modalidades expresivas: Silbido y recitado.
9. Forma estrófica: Cuarteta octosilábica. Rima asonante: abcb.
10. Temática: Paisajes de Entre Ríos, flora y fauna, con presencia de regionalismos.

“La lintera” Linares Cardozo

1. Escala: Modo de Mi sobre Si.
2. Elementos melódicos: Perfil melódico descendente. La voz desciende del 4to al 3er grado en todas las estrofas. Final femenino. Comienzo anacrúsico. Ámbito de sexta.
3. Sistema armónico: Modo Mayor. Estribillo y Estrofas: I-V.
4. Modulación: -
5. Sistema rítmico: Mensural

Período “a” Estrofas y Estribillo:



El período se repite 4 veces hasta completar el texto. El preludio tiene 4 compases de duración y los interludios 4.

Preludio	Pie
Período “a”	
Interludio	
Período “a”	
Interludio	
Período “a”	
Interludio	
Período “a”	

6. Forma de composición: Monotemática.
7. Relación entre melodía y acompañamiento: Monorritmia.
8. Modalidades expresivas: -
9. Forma estrófica: Cuarteta, algunas octosílabas y otras alternan octasílabos con heptasílabos. Rima consonante: abcb.
10. Temática: La chamarrita personifica una mujer.

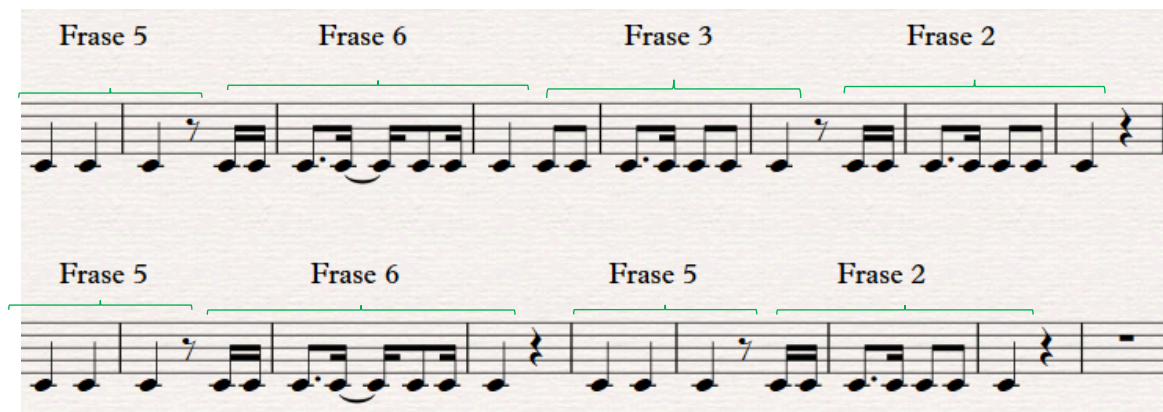
“Juan del Gualayán” Los Hermanos Cuestas

1. Escala: Sol menor.
2. Elementos melódicos: Perfil melódico descendente. La voz culmina en tónica en las estrofas y en la 3ra en el estribillo como consecuencia del paralelismo de tercetas. Final masculino. Comienzo anacrúsico. Ámbito de sexta.
3. Sistema armónico: Modo menor. Estrofas y Estribillo: I-V.
4. Modulaci3n: -
5. Sistema rítmico: Mensural.

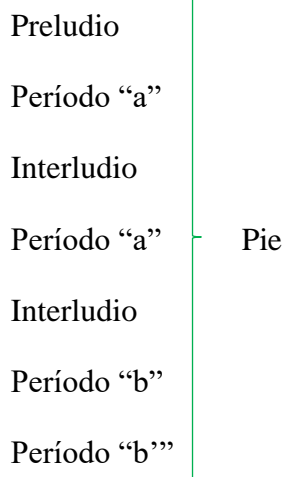
Período “a”, Estrofas:



Período “b” y “b’”, Estribillo:



El período se repite 4 veces hasta completar el texto. Los interludios tienen 8 compases de duración.



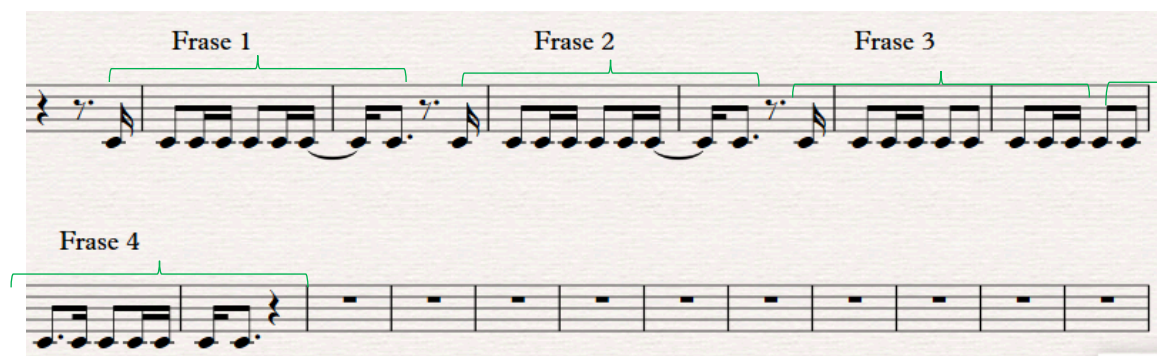
6. Forma de composición: Bitemática.
7. Relación entre melodía y acompañamiento: Monorritmia.
8. Modalidades expresivas: Silbido.
9. Forma estrófica: Cuarteta heptasilábica. Rima asonante abab.
10. Temática: Sobre una personalidad reconocida del lugar.

“Pájaros de mi flor” Los Hermanos Cuestas”

1. Escala: Sol Mayor.
2. Elementos melódicos: Perfil melódico descendente sobre el final. Tanto coplas como estribillos culminan en la tercera. Final femenino. Comienzo anacrúsico. Ámbito de séptima.
3. Sistema armónico: Modo Mayor. Estrofas y Estribillo: I-IV-V.
4. Modulación: rápida pasajera a la subdominante.
5. Sistema rítmico: Mensural

Período “a” Estrofas:

Melina Monzalvo
Estudio exploratorio de la Chamarrita entrerriana



Período “b”, Estribillo:



El período se repite 4 veces para completar la primera vuelta, y tres veces en la segunda vuelta. El preludio tiene 16 compases y los interludios 8 compases de duración.

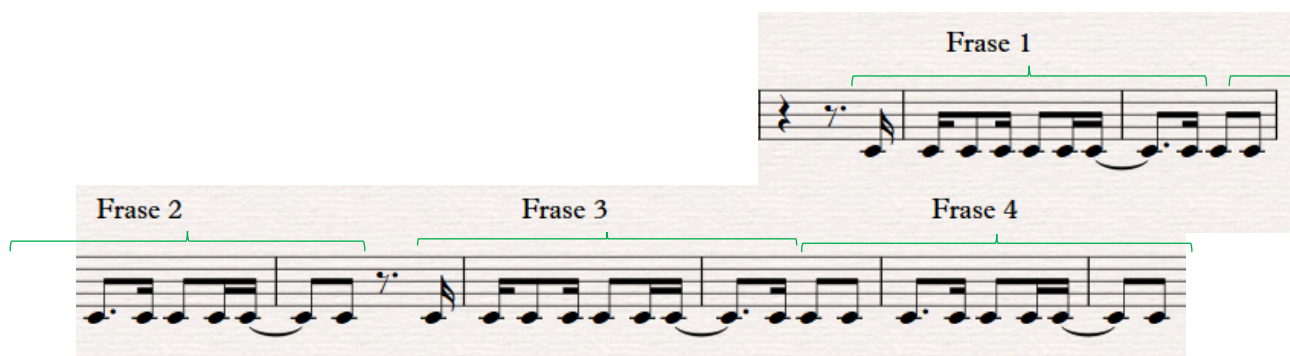
Preludio	Pie
Período “a”	
Interludio	
Período “a”	
Interludio	
Período “a”	
Período “b”	

6. Forma de composición: Bitemática.
7. Relación entre melodía y acompañamiento: Monorritmia.
8. Modalidades expresivas: silbido.
9. Forma estrófica: Cuarteta octosilábica. Rima asonante abcb.
10. Temática: Fauna de Entre Ríos.

“Chamarrita costera” Los Musiqueros entrerrianos

1. Escala La Mayor.
2. Elementos melódicos: Perfil melódico descendente. Al final de cada estrofa, la voz superior culmina en la 3ra como consecuencia de paralelismo de terceras. Final femenino. Comienzo anacrúsico. Ámbito de octava, en el estribillo se extiende hacia una décima.
3. Sistema armónico: Modo Mayor. Estrofas y estribillo: I-IV-V.
4. Modulación: -
5. Sistema rítmico: Mensural

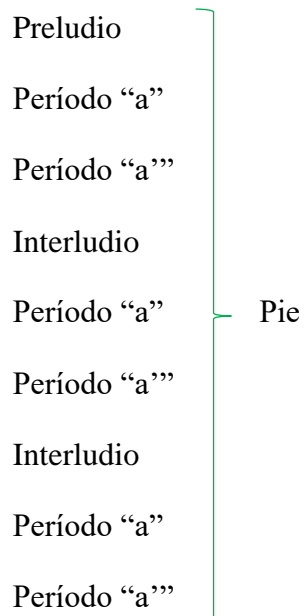
Período “a”, Estrofas:



Período “b”, Estribillo:



El período se repite 3 veces completo (no tiene segunda vuelta). Los interludios tienen 8 compases de duración.



6. Forma de composición: Monotemática.
7. Relación entre melodía y acompañamiento: Monorritmia.
8. Modalidades expresivas: -
9. Forma estrófica: Cuarteta octosílaba. Rima asonante abcb
10. Temática: Sobre el paisaje y la chamarrita.

“Yo soy el chamarritero” Los Musiqueros entrerrianos

1. Escala: Sol menor.
2. Elementos melódicos: Perfil melódico descendente. La voz siempre termina en la 3era y el final del estribillo, es reforzado por un paralelismo de tercetas. Final masculino. Comienzo anacrúsico. Ámbito de séptima.
3. Sistema armónico: Modo menor. En las estrofas utiliza: I-IVm-VM. En el estribillo suma: V/IV-IV-V/III-III.
4. Modulación: rápida pasajera a la tonalidad relativa mayor en el estribillo.
5. Sistema rítmico: Mensural.

Período “a”, Estrofas:

Melina Monzalvo
Estudio exploratorio de la Chamarrita entrerriana



Período “b”, Estribillo:



El período se repite 3 veces hasta completar el texto de la primera vuelta. El preludio tiene 12 compases y los interludios tienen 8 compases de duración.

Preludio	}	Pie
Período “a”		
Interludio		
Período “a”		
Interludio		
Período “b”		

6. Forma de composición: Bitemática.
7. Relación entre melodía y acompañamiento: Monorritmia.
8. Modalidades expresivas: Recitado inicial.
9. Forma estrófica: Cuarteta con alternancia de versos octosílabos (impares) y heptasílabos (pares). Rima consonante abcb.
10. Temática: Sobre las costumbres y los trabajos de la región.

Entrevistas

1. ¿Qué rasgo/s de la chamarrita considera que la distingue de las demás manifestaciones del género en Brasil y Uruguay? (ya que, al ser territorios más cercanos, posiblemente hayan estado en contacto con alguna chamarrita de estos países, mientras que es menos probable que hayan oído una de Azores, ya que tampoco existen demasiados registros sonoros de aquellas).
2. ¿Qué elementos presenta la chamarrita entrerriana, que reflejan parte de la identidad entrerriana?

Guillermo Monzalvo:

(14/10/2020)

“(En Brasil) no se cambió mucho la cuestión, cuando se bajó al Uruguay sí, ahí cambia se hace un poco más rápida, yo creo que tiene más influencia afro ahí porque la hacen más rápida y le agregan percusión, lo cual la cambia bastante y después cuando ingresa a nuestro país por lo menos en sus comienzos arranca muy tradicional, con guitarra sola prácticamente y después con la venida de los alemanes se va agregando el acordeón y no lleva más instrumental que eso”

“Acá el que se puso a investigar eso a mitad de siglo pasado es Linares Cardozo es un poco el gestor, el gran investigador de esa danza (...) y a partir de ahí toda una escuela que genera él, entre ellos Los Hermanos Cuestas”

La célula principal de la chamarrita es corchea y dos semicorcheas, es compartida con otras especies folklóricas, por ejemplo, con el carnavalito, pero “después se le agregan otros ‘condimentos’ que hacen que sea una chamarrita, que tiene que ver con la velocidad, con los instrumentos que se utilizan, con el carácter, con la coreografía”

“La célula la genera la guitarra y no tiene nada que ver el arpeggio con el rasguído que se utiliza en otras especies. A uno de los Hermanos Cuestas le preguntan por qué la chamarrita no se había difundido tanto como el chamamé y él lo atribuía directamente a que el compás en la guitarra es difícil porque es arpegiado y hay que usar todos los dedos, y cuando un músico recién aprende guitarra o tiene unos elementos rudimentarios como

es el folklore, es más fácil acompañar un chamamé o una ranchera o un vals que acompañar una chamarrita”

“Si vos trazas una línea horizontal desde Paraná hasta Colón, la chamarrita tiene difusión y se ha quedado y se ha gestado y sigue viviendo desde esa línea para el sur, así mismo considerando que Linares Cardozo nació en La Paz (ciudad ubicada más al noreste de la provincia). Desde Paraná para abajo, lo que Diamante, Gualeguay, Tala hay festivales que son exclusivamente de chamarritas”

“Volviendo a las cuestiones que la pueden identificar, (...) el acordeón entra para hacer los interludios, pero en realidad no está acompañando, sino que la que acompaña en forma arpegiada es la guitarra” “Todavía no le puedo encontrar la forma que tiene porque si escuchas 10 chamarritas, hay 3 o 4 que guardan una forma bastante parecida a la de la chacarera, tienen un interludio, una copla cantada de 4 versos, otro interludio, copla, otro interludio y después copla y estribillo pegado. De hecho, no tiene una coreografía fija, no la tiene porque la música tampoco es medida. Todas tienen características parecidas, tienen interludios entre las coplas, pero por ahí algunas hacen interludio, copla, interludio, copla y enseguida el estribillo y tiene menos estrofas, o por ahí repiten el estribillo, van variando sobre un modelo más o menos parecido entre todas, pero no hay una forma definida”

“Hay otros aportes que tienen que ver con la letra, las letras son muy paisajísticas, la palabra “Chamarrita” aparece a veces en los nombres como pasa bastante en las chacareras y además se menciona también en el estribillo la palabra chamarrita en muchos casos”

“En el Uruguay son chamarras, con más influencia afro que tienen percusión, y ‘ya se candombea bastante’, tienen otro ritmo, otra impronta. Eso también es una impronta que le da el tema del festival, como es una danza muy tranquila de carácter originario, después para festival se le pone toda la percusión, se la mete un poco más en proyección y ahí revive un poco como pasa con algunos grupos como Los Musiqueros entrerrianos y la hacen más rápidas, ahí se parecen más a las chamarras uruguayas”.

“Si uno nombra todos los gestores, difusores y compositores de chamarritas desde Linares Cardozo, siguiendo por la escuela de los Cuestas, Los Chamarriteros, Los del Gualayán, El canoero, todos son grupos que están de la mitad del mapa para abajo, salvo algunos que la van expandiendo un poquito para el norte”.

“Lo que tiene influencia en las letras es lo paisajístico, se habla del río, de la creciente, de todo el paisaje del litoral, también las leyendas son motivo de inspiración de muchas chamarritas como pasa con la ‘Solapa’ de Santos Tala, la del chajá, casi todas las aves tienen una leyenda”

“En festival hay que movilizar a la gente, hay que ganarse un lugar, a la gente hay que motivarla y yo creo que Los Chamarriteros, Los del Gualeayán son grupos que le han puesto esa impronta, vientos, percusión, batería, bajo eléctrico, la hacen más rápida, la meten en un cuadro de proyección absoluta y logran una taquilla bastante más interesante”

“Algún elemento más que sirve para identificar son los instrumentos, los timbres tienen mucho que ver, la guitarra y el acordeón, caracterizan las danzas del litoral en general”.

“No hay muchos libros, no está todo escrito porque la música es dinámica en primer lugar, va cambiando”

“En la voz otro detalle que la identifica es que la suelen cantar a dos voces, por terceras o sextas, y así el estribillo se refuerza en partes. Un detalle también bastante propio de la chamarrita”.

Carlos Conte:

(16/10/2020 y 18/10/2020)

En Brasil y Uruguay la chamarrita adoptó un estilo propio, candombeado y más acelerado. En Entre Ríos, Linares Cardozo la invitó a quedarse. Le incorporó su estilo propio, con un ritmo muy suave, dulce y pausado.

Se identifica la chamarrita en Entre Ríos por lo rítmico, acá Don Linares Cardozo le tomó el ritmo ese suave, dulzón que es una chamarrita para escuchar, no es como la chamarrita que ahora se hace mucho más rápida, él la hacía con arpegio. Se le agregó percusión, bajo, él la hacía sólo con guitarra y era una chamarrita para escuchar, ‘no era para pedir palmas’, entonces uno apreciaba mucho las letras, porque como eran lentas era para tocar en una sala con 30 personas 40, no para un festival, porque con la chamarrita más lenta se vuelven muy largos los repertorios.

Por lo general todas las letras son muy lindas y exquisitas por la naturaleza de Entre Ríos, porque todas te cuentan, (la mayoría, sino de personajes de acá de la zona) el paisaje, los pájaros, los ríos, arroyos.

“Nosotros comentamos entre los músicos que, si no hubiera sido por Los Hermanos Cuestas, no sé si la chamarrita hubiese sido tan conocida aún con el trabajo de Linares Cardozo. Porque los Hermanos Cuestas con el chiflido y con los sonidos de los pájaros, llevaron la naturaleza de Entre Ríos por el mundo.

“La chamarrita se parece mucho al rasguido doble, pero con el que más emparentado está es con el tanguito montielero pero es un poco más lento que la chamarrita, más pausado”

“De Federal, Concordia para el norte ya casi que la chamarrita no se toca”

El entrevistado compuso una chamarrita especialmente para responder a las preguntas y él argumenta que la escribe porque se siente identificado con el género. Se adjunta la letra de la misma:

“Me preguntaron qué es ‘chamarrita’

Te voy a decir cantando

Es monte, río y arroyo

Paisaje bien entrerriano

Carpincho en la barranca

Paisano de a caballo

Pajonales y estero

Pajaritos silbando

La chamarrita me dijo

Entre Ríos soy feliz

Don Linares invitó a quedarme

Y nunca me iré de aquí”

Francisco Monzalvo:

(17/10/2020)

“La chamarrita que nosotros escuchamos acá en Entre Ríos ha ido variando un poco a través del tiempo, el mismo Linares Cardozo que fue el gran músico que dejó una serie de chamarritas importantes él mismo decía que él no era el creador de esa forma chamarrita, sino más bien un recopilador de cosas de antes y le puso su impronta más que nada pintando el paisaje de Entre Ríos. Pero sí hay algunas particularidades que un poco se diferencian con el sur de Brasil, en Río Grande, Portoalegre, y en el Uruguay también, sí tienen diferencias como, por ejemplo, la chamarrita sólo se hacía con guitarra” “Hay chamarritas que tienen estribillos y otras que no” “Como particularidad, nació acá en Entre Ríos en primer término con guitarra, como en el Uruguay. Después se le agregó por el mismo litoral como se le fue poniendo al chamamé el acordeón y el bandoneón, instrumentos extranjeros, también se le agregó en las introducciones verduleras de dos hileras, acordeón a piano y fue tomando otro color.

“Pero la particularidad entrerriana más que nada ha sido siempre la pintura del paisaje de Entre Ríos, los ríos, la fauna, la vivencia gauchesca, las vivencias rurales, el peón de campo y sus trabajos”

“Cuando me habló Anibal Sampallo, el folklorista uruguayo al que yo acompañé un tiempo, el me contaba que hacían las chamarritas con un silbido de introducción, final o interludio. Cuando grabé mi primer CD con él, el silbido que el me pedía que ejecutara en el acordeón era parecido a ese silbido de la gente que anda a caballo y silba en el campo y demás, una cuestión así” “Esos silbidos que hacía el criollo, quizás se debe a que cantaba con guitarra solista, entonces su introducción era con silbido, la guitarra acompañamiento y después lanzaba las coplas cantadas”

“Yo creo que la chamarrita realmente nos identifica, somos conocidos en esta parte del litoral por este ritmo que heredamos de alguna manera pero que lo transformamos con nuestra idiosincrasia, con nuestra identidad, dándole un color específico y que a través de su venida desde Portugal y a través de su bajada por Río Grande que allá le agregaron una especie de rasguído, le dan otro ritmo. La tenemos acá en Entre Ríos, llegó acá y tomó sus distintas particularidades.

“En el litoral estamos rodeados por ríos y nos autoalimentamos siempre, no necesitamos salir, estuvimos siempre encerrados en nuestra cultura, y fue de los ritmos folklóricos que

menos llegaron a Buenos Aires, como otros como la chacarera, la zamba, el carnavalito, la cueca que la trajo mucha gente que se fue a Buenos Aires por razones de trabajo, entonces fueron conocidos en Buenos Aires y cuando se conocen en Buenos Aires las cosas tienen otro matiz y otro color para crecer. En cambio, la música nuestra, acá provincia que nos autoabastecimos mucho por mucho tiempo, no se fue tanto la gente a trabajar a Buenos Aires, no se divulgaron tanto nuestros ritmos, Rasguido doble, chamarrita, chamamé que hace no mucho tiempo se ha popularizado a nivel nacional, por eso no fue conocida la chamarrita en grandes masas y de ahí su “no popularidad”. Pero en Entre Ríos la tenemos, la disfrutamos porque tiene una elegancia característica y nos representa muy bien con sus ritmos cansinos y pintando el paisaje, pero no estamos ajenos a la divulgación comercial. No tenemos esa divulgación a nivel nacional que merece este ritmo tan lindo, entonces hay que trabajar desde las escuelas para que nuestros educandos puedan realmente conocerla, valorarla y darle la difusión. Hay grupos chamarriteros que la han ido reformando, agregándoles instrumentos más nuevos como batería, bajo, saxo, siendo una proyección interesante, por ejemplo, Los Musiqueros Entrerrianos han hecho un lindo trabajo y la han llevado al exterior también luchando para que nuestra chamarrita se valore”.

Roberto Romani:

(15/10/2020)

“La chamarrita tiene, como dicen quienes han investigado y según los trabajos de investigación que hemos realizado en este tiempo, mucha hermandad, es decir la chamarrita entrerriana es muy parecida a la chamarrita azoriana, a la chimarrita riograndense, a la simarrita uruguaya, pero tiene las particularidades que le han dado algunos músicos en la forma de interpretar. Un poquito más lenta, más cadenciosa en nuestra provincia, los arreglos musicales, los arpeggios en la guitarra que son características de los músicos entrerrianos y especialmente los poetas. Es decir, los poetas le dieron un color de entrerrianía. En todas nuestras chamarritas hay un pájaro, un árbol, un arroyo, un río, un caudillo, un maestro de acá, de Entre Ríos. Por eso la chamarrita nos representa fielmente y esa es de alguna manera la particularidad que la distingue de otras chamarritas.

Y con respecto al parentesco con otros ritmos, es un ritmo litoral. Por allí el parentesco está en la forma de tocarlo, en la forma de bailarlo, con la alegría, con el encanto que lo baila nuestra gente, nunca a uno le va a parecer que alguien está ‘cumpliendo’ con una obligación cuando baila una chamarrita, un rasguido doble, un chamamé, siempre hay una alegría, una predisposición, un júbilo que no solamente sale por los ojos, sale por las manos, por todo el cuerpo cuando se baila. Y esto ocurre también cuando se interpreta, hay un legítimo orgullo de todos nosotros cuando interpretamos una chamarrita porque sabemos que tenemos el placer de representar a miles y miles de hombres, de mujeres, de niños, de jóvenes que alguna vez sintieron ganas de contar las cosas de su pueblo y encontraron un canal propicio a través de la chamarrita”.

Micaela Torres:

(15/10/2020)

El elemento coreográfico característico de la chamarrita son los molinetes (tomarse por ejemplo con la mano derecha y después cambiar de mano) y la cadena de manos es un paso característico, pero también lo comparte con la ranchera. Tiene mucha influencia del chamamé, ya que se baila con el mismo paso básico

Tatiana Velázquez:

(19/10/2020)

El paso más allá de que es un paso básico, nuestro estilo entrerriano lo presenta de una manera cansada como trote de aguará, bien dice la canción, es una característica muy entrerriana. Por ejemplo, en Santa Fe, la chamarrita tiene un estilo más “saltada” un paso sigue al otro como si los movimientos fueran cortados e independientes, todo lo contrario a la nuestra que es un movimiento muy fluido desde los pies, hacia las caderas, terminando con el torso y el abrazo, como si todo se conectara muy armónicamente. El hamaque creo que nos representa mucho, refleja ese vaivén del agua de nuestros ríos tan inspiradores, fuentes de vida, de amores y de canciones. La simpleza y la sencillez de esta danza también refleja mucho el carisma de los entrerrianos, la chamarrita tiene esto de atractivo tanto en lo visual, agradable a los ojos, hasta en lo sonoro, como si uno pudiera bailar y sentir a través de la expresividad corporal de una simpática pareja.

Análisis de temática y forma estrófica de las obras de Roberto Romani (2016)

CHAMARRITA	FORMA ESTRÓFICA	RIMA	METRO	ESTRIBILLO	TEMÁTICA
A un isleño de Entre Ríos	Cuarteta	Asonante	Octosílaba	Cuarteta	Tradiciones
Coplas a San Martín	Cuarteta	Asonante	Octosílaba	Cuarteta	Patriótica
Don Braulio el nutriero	Cuarteta	Asonante	Octosílaba	Sexteta	Trabajos
Entre Ríos de amor	Cuarteta	Asonante	Tetrasílaba Tridecasílaba	Cuarteta	Paisaje
Escenario de los sueños	Cuarteta	Asonante	Eneasílaba Octosílaba	Cuarteta	Tradiciones
Espérenme en lo de Severa	Cuarteta	Asonante	Octosílaba	Sexteta	Tradiciones
Establo de la Fe	Cuarteta	Asonante	Octosílaba Heptasílaba	Sexteta	Religiosa
Huevos de Tero	Cuarteta	Consonante	Octosílaba	Cuarteta	Fauna
La Tránsito Albornoz	Cuarteta	Asonante	Octospilaba Heptasílaba	Sexteta	Tradiciones
Lechiguana de amor	Cuarteta	Asonante	Octosílaba	Cuarteta	Paisaje, Flora, Fauna, Tradiciones
Luciérnagas de vida	Cuarteta	Asonante	Hexadecasílaba	Terceta	Paisaje, Flora, Fauna
Mangrullo de coraje	Cuarteta	Asonante	Octosílaba	Sexteta	Tradiciones
Mantos de Luz	Cuarteta	Asonante	Octosílaba	Sexteta	Tradiciones

Melina Monzalvo
Estudio exploratorio de la Chamarrita entrerriana

Mi estrellita federal	Cuarteta	Asonante	Octosílaba Heptasílaba	Cuarteta	Patriótica
Mi pequeño mainumbí	Cuarteta	Asonante	Octosílaba Heptasílaba	Cuarteta	Flora y Fauna
Paladín entrerriano	Cuarteta	Consonante	Dodecasílaba Endecasílaba	Cuarteta	Patriótica
Tambor de la libertad	Cuarteta	Asonante	Octosílaba Heptasílaba	Cuarteta	Patriótica
Vuelo de patria	Cuarteta	Asonante	Octosílaba	Cuarteta	Patriótica